Versuch einer gründlichen Violinschule,

entworfen

und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle

versehen

von

Leopold Mozart

Hochfürstl. Salzburgischen Cammermusikus.

In Verlag des Verfassers.

Augspurg,

gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1756.

Sinfonia
CONVENIT IGITUR --- IN GESTU NEC
VENUSTATEM CONSPICUAM, NEC TURPITU
DINEM ESSE, NE AUT HISTRIONES
AUT OPERARII VIDEAMUR ESSE.
Rhet. ad
Lib. 3. XV.
G. Eichler delin.
Jac. Andr. Friedrich Sc. A. V.

ESCUELA DE VIOLÍN

Leopold Mozart al violín,
con sus hijos Wolfgang Amadeus al clave y Nannerl cantando
(por Louis Carrogis, 1763)

LEOPOLD MOZART

ESCUELA DE VIOLÍN

Traducción crítica

por Nieves Pascual León

EDITORIAL ARPEGIO
ASOCIACIÓN LUIGI BOCCHERINI
SANT CUGAT Y MADRID, 2013

Título original: *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4 upfertafeln sammt einer Tabelle versehen*
Ilustración de la cubierta: Leopold Mozart, Óleo de la escuela austriaca (detalle), Museo Mozart, Salzburg, 1780-81

Coordinación editorial: Germán Labrador

© 2013 – De la traducción, Nieves Pascual León
© 2013 – Editorial Arpegio, Sant Cugat (Barcelona)
© 2013 – Asociación Luigi Boccherini (Madrid)

15AM7-d-30/30+6P

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*.

Impreso en España - Printed in Spain
Primera edición: 2013

ISBN: 978-84-15798-00-2
Depósito legal: B. 13137-2013

Impreso por VERSUS, Madrid

A Antonio Ezquerro y Rolf Bäcker,
por su ayuda y orientación
en la elaboración de este trabajo.

A mis padres y hermano.
A mi marido, por supuesto.

Nieves Pascual León

ÍNDICE

Estudio preliminar, por Nieves Pascual León XI

Escuela de violín

Dedicatoria i
Prólogo ix
Introducción – Primera parte xiii
– Segunda parte xxi
Capítulo I – Primera parte 1
– Segunda parte 8
– Tercera parte 14
Capítulo II 34
Capítulo III 43
Capítulo IV 53
Capítulo V 83
Capítulo VI 91
Capítulo VII – Primera parte 103
– Segunda parte 116
Capítulo VIII – Primera parte 127
– Segunda parte 137
– Tercera parte 146
Capítulo IX 171
Capítulo X 195
Capítulo XI 217
Capítulo XII 231
Glosario 243
Tabla 253
Fe de Erratas 257

Bibliografía 259

Notas 263

ESTUDIO PRELIMINAR

Leopold Mozart (1719-1787) permaneció ligado a Augsburgo durante toda su vida. La ciudad que le había visto nacer y en la que sobresalieron sus antepasados, David Mozart (h.1620-h.1685) y Hans Georg Mozart (1647-1719), como artesanos, fue también responsable de su completa formación hasta su ingreso en la Universidad de Salzburgo, en 1737. Por tanto, podemos presumir que sus amplios conocimientos en el ámbito humanístico, sus intereses musicales y culturales, así como sus profundas creencias católicas, le fueron transmitidos durante sus estudios en el liceo [instituto] de los Jesuitas de la ciudad. Por ello Leopold Mozart siempre se esforzó en conservar la ciudadanía en Augsburgo, incluso pese al cambio de residencia, tras su matrimonio con Anna Maria Pertl, en Salzburgo (1747).

Fue expulsado de la Universidad de Salzburgo sólo un año después de comenzar sus estudios, por lo que en 1738 se unió a la corte del conde de Thurn y Taxis. En 1743, fue aceptado como cuarto violinista en la orquesta de la corte de Salzburgo, una de las más relevantes en el momento dentro del área germánica. Entre las funciones a desempeñar, en 1744, se le adjudicó la de la instrucción en el violín de los infantillos de la catedral. Entre sus alumnos destacan Luigi Tomasini (1741-1808), que más tarde se convertiría en concertino de la orquesta dirigida por Haydn, en la corte de Eszterhazy, o el compositor Joseph Wölfl (1773-1812). Esta práctica pedagógica que más tarde debió de aplicar en la enseñanza musical de sus hijos, fue, sin duda, la inspiración en la redacción de la *Violinschule*.

Leopold Mozart intercambiaba una frecuente correspondencia con el impresor de Augsburgo Jakob Lotter, con quien mantenía una relación más allá de lo estrictamente profesional, ya que, a menudo, le informa sobre cuestiones personales y familiares, como las bodas de sus hermanos o el nacimiento de su hijo, Wolfgang Amadeus, en carta fechada el 9 de febrero de 1756.

Tras haberle encargado, desde Salzburgo, la publicación su *Violinschule*, el 21 de julio de 1755, le anuncia una visita próxima visita a Augsburgo, promesa que cumple el 4 de octubre de ese mismo año, con objeto de preparar la publicación de la obra al año siguiente. En una carta del 24 de noviembre, Mozart vuelve a interesarse por su obra, que, según afirma, es muy esperada incluso desde lugares lejanos, geográficamente, y a principios de 1756, le envía ya algunas correcciones sobre el texto del tratado.

Se trataba de la primera edición, que vio la luz en 1756 como *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4 Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen.*[1]

Esta primera edición obtuvo gran éxito, extendiendo la fama de Mozart en el plano europeo de tal modo, que diez años más tarde se editó la traducción del tratado al holandés. La edición estuvo a cargo de Johannes Enschede en Haarlem (1766) y llevó el título *Grondig Onderwys in het behandelen der Viool, ontworpen door Leopold Mozart, Hoogvorstelyk Salzburgschen Kamer-Musicus, met 4 Konst-Plaaten en een Tafel van de Regelen der Strykmanier enz.voorzien.* Esta traducción aparece registrada en el *Biographisch-bibliographischen Quellen-Lexikons* de Robert Eitner (1832-1905) VII, 91.[2]

A ésta le siguió una traducción francesa publicada en París en 1769,[3] tres años más tarde, como *Méthode raisonnée Pour apprendre à Jouer du Violon (?),*

---

[1] LESURE, François (dir.): *Écrits imprimés concernant la musique*, Vol.II (M-Z). Munich-Duisburgo: G. Henle, 1971, pp. 600-602. Esta edición, de 264 páginas en octavo, corrió a cargo del editor Lotter ("Verlag des Verfassers"). Aparece catalogada en RISM bajo la sigla B/VI/2, donde se mencionan hasta 44 ejemplares conservados de esta primera edición, a razón de once en Alemania y otros tantos en los Estados Unidos de América; seis en Austria, y otros tantos en Gran Bretaña; dos en Dinamarca, y otros dos en Holanda; así como uno en cada uno de los siguientes países: Finlandia, Francia, Italia, República Checa, Rumanía y Suiza. De todas las diversas ediciones de este tratado que registra el RISM, no se localiza ningún ejemplar en España.

[2] EITNER, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhun-derts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902. También se registra esta edición holandesa en la citada publicación del RISM, a cargo de F. LESURE (*Ibid*, p. 601), donde se señala que salió a la luz con 259 páginas y tamaño en cuarto, anotándose que se conservan hoy hasta 15 ejemplares: cinco en Holanda, cuatro en los Estados Unidos de América, tres en Gran Bretaña, dos en Bélgica y uno en Austria.

[3] Aparece referencia de esta edición francesa en la traducción inglesa a cargo de Editha Knocker, es decir, en: MOZART, L.: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Knocker, Editha (trad.), Oxford University Press, 1985. RISM (F. LESURE: *Ibid*, p. 601) registra su título completo como: *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon composée par Léopold Mozart... traduite de l'allemand en français par Valentin Roeser.- On trouvera à la fin de cette méthode XII petits duo et un caprice faciles et à la portée des commençants*. Editado en París por Le Menu, con apenas 89 páginas numeradas en tamaño folio y sin fecha, aunque RISM, que registra seis ejemplares conservados en la actualidad (uno en cada uno de los siguientes países: Alemania, los Estados Unidos de América, Francia, Gran Bretaña, Holanda e Italia), atribuye su datación a 1770.

traducido del alemán por Valentin Roeser,[4] músico de la corte del duque Luis Felipe I de Orléans. Esta traducción aparecerá por segunda vez en el taller de Le Menu, París, en 1778, con privilegios reales.[5]

De 1769-1770 data también la segunda edición en lengua alemana, revisada y ampliada respecto a la primera, y de nuevo a cargo de Lotter en Augsburgo: *Leopold Mozarts Hochfurstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Zweyte vermehrte Auflage.*[6]

En 1787, poco antes de su muerte, acaecida el 28 de mayo de ese mismo año, se publica la tercera y última edición alemana en vida del autor. Este texto (*Leopold Mozarts Hochfurstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Dritte vermehrte Auflage*) vuelve a imprimirse en Augsburgo, ahora en el taller de Lotter "e hijo" y aporta añadidos y correcciones, si bien mantiene el prólogo de la primera.[7] En el párrafo final del último capítulo, anuncia una posible cuarta edición y se

---

[4] El clarinetista, compositor, arreglista y traductor alemán Valentin Roeser (h.1735-h.1782) vivió en París desde 1754, donde tradujo al francés algunos textos en lengua alemana, como los de Friedrich Wilhelm Marpurg y L. Mozart, contribuyendo de este modo a difundir la obra de sus compatriotas.

[5] Otras ediciones parisinas, con igual título, todas sin indicación expresa de fecha y con 89 páginas, según RISM (LESURE, F.: *Ibid*, p. 602), son las siguientes: 1.- París, Boyer et Le Menu, [h.1783], tamaño en octavo (un único ejemplar conservado, en los Estados Unidos); 2.- París, Boyer, [h.1788], tamaño en folio (un ejemplar en Gran Bretaña y otro en los Estados Unidos); y 3.- París, Nadermann, [h.1800], tamaño en folio "dos ejemplares en Estados Unidos y otros dos en Francia.

[6] LESURE, F.: *Ibid*, p. 601. En realidad, existen dos versiones diferentes de esa segunda edición, ambas salidas del mismo taller editorial, aunque una en el año 1769, y otra ("auf Kosten des Verfassers"), en 1770. Aparece también catalogada en RISM bajo la sigla B/VI/2. La de 1769, en octavo, consta de 268 páginas y de ella se conocen trece ejemplares en la actualidad: cinco en Alemania, tres en Estados Unidos, dos en Austria, otros dos en Gran Bretaña y uno en Dinamarca. De la edición de 1770 se conservan 32 ejemplares, a razón de seis en Alemania, siete en Estados Unidos, seis en Austria, tres en Francia, tres en Gran Bretaña, dos en Suiza y uno en cada uno de los siguientes países: Bélgica, Dinamarca, Holanda, Hungría e Italia.

[7] Esta tercera edición puede consultarse *online* dentro del catálogo de la Petrucci Library: MOZART, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, 1787. Ver también LESURE, F.: *Ibid*, p. 601 y RISM: B/VI/2. En octavo, consta de 268 páginas. RISM registra 55 ejemplares, de los cuales dieciocho se hallan en Alemania, diez en Austria, siete en Estados Unidos, cinco en Gran Bretaña, cuatro en Suiza, tres en Italia, dos en Francia, y uno en cada uno de los siguientes países: Bélgica, Dinamarca, Holanda, Noruega, Polonia y República Checa.

disculpa por una dedicación inferior a lo que desearía, achacándola a los viajes que, por aquellos tiempos, realizaba por Europa exhibiendo a sus hijos.[8]

Un segundo grupo de publicaciones comprende las ediciones posteriores a la muerte del autor, entre las que existe una cuarta edición de 1791 (*Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Vierte Auflage*) publicada en Frankfurt y Leipzig pero sobre la que no consta el impresor, lo cual parece indicar que no se trataba de una edición autorizada, aunque sí habla a favor del creciente interés por esta obra.[9]

A ella le sigue la edición corregida de 1800 (*Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Vierte vermehrte Auflage*) si bien debiera considerarse como quinta edición teniendo en cuenta la anterior. De nuevo se imprime en Augsburgo, en el taller de Lotter e hijo,[10] y, según E. Knocker, queda obsoleta en comparación con otros métodos coetáneos que sí se hacían eco de las numerosas modificaciones que se estaban produciendo en el campo de la interpretación violinística.[11] Lo mismo cabe decir respecto a ediciones posteriores, como la de Leipzig, en la imprenta de Hoffmeister y Kühnel en 1804, con el subtítulo de *Neue umgearbeitete Ausgabe*, en la que sólo figura una representación del arco del violín, pues las posturas expuestas por Leopold Mozart en la primera edición habían perdido validez en aquel momento.

En el catálogo *online* de la Biblioteca Mozartiana, perteneciente a la Fundación Mozarteum Salzburg, hay constancia de una traducción al ruso datada en 1804, a cargo de Paul Torson, en edición de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo.

Son numerosas las ediciones ampliadas y revisadas a inicios del siglo XIX. En París, Michel Woldemar publica, en 1801, su *Méthode de violon par L. Mozart rédigeé par Woldemar, élève de Lolli*. En el ámbito germánico destaca Viena, con ediciones como la de 1806, en la imprenta de Cappi, la de Sigismund Neu-

---

[8] MOZART, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Lotter, 1787. p. 277.

[9] RISM (LESURE, F.: *Ibid*, p. 601) anota veinte ejemplares conservados de esta primera versión de la cuarta edición: ocho en Alemania; tres en Estados Unidos; dos en Austria, en Gran Bretaña y en Suiza; y uno en Hungría, en Italia y en la República Checa.

[10] RISM (LESURE, F.: *Ibid.*, p. 601) registra 27 ejemplares conservados, de los cuales se localizan doce en Alemania; cinco en Austria; tres, en Gran Bretaña y en Suiza; dos en Italia; y uno, en Estados Unidos, y en Holanda.

[11] MOZART, L.: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Knocker, Editha (trad.). Oxford: Oxford University Press, 1985.

komm, en el taller de Mollo, este mismo año, o la *Neue vollständige theoretisch-practische Violinschule für Lehrer und Lernende*, de Joseph Pirlinger, por la imprenta de Hoffmeister en 1799.[12] En Leipzig, Hoffmeister & Kühnel (1804) y Peters (1817) reimprimen la obra, mientras que Schiedermayr publica *Ein zweckmäßiger Auszug aus der großen Violin Schule von Mozart* en Schott, Maguncia, en 1818. El tratado llega incluso a Londres en una edición parcial a cargo del taller de Wheatstone en 1812, titulado *Mozart's violin school on the art of bowing*.

En la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conserva una copia española del tratado: *Método de tocar el violín por Leopoldo Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante.* No obstante, las notables omisiones y los numerosos añadidos del autor anónimo hacen de este ejemplar una fuente poco fiable en relación con el texto original. Esta copia manuscrita carece de fecha, pero puede datarse a partir de 1830, fecha de fundación del Real Conservatorio.

Debemos considerar que a principios de siglo se publican métodos más modernos, como el *Méthode de violon* (París, 1803) de P. Baillot, P. Rode, y R. Kreutzer, el *Metodo della mecanica progressiva per suonare il violino* de Campagnoli (Milán, 1820), la *Violinschule* de L. Spohr (Viena, 1832), así como numerosos opus de estudios técnicos, como los "24 Caprichos" de P. Gaviniès, los "36 Caprichos" de F. Fiorillo o los "24 Caprichos" de N. Paganini.

Sin embargo, a principios del siglo XX, con el auge de los estudios de musicología, se renueva el interés por los textos originales, por lo que se continuará la exploración del tratado de L. Mozart mediante reimpresiones de la primera edición, como la de B. Paumgartner (Viena, Carl Stephenson, 1922) y la de Greta Moens-Haenen (Kassel, Bärenreiter, 1995), o de la tercera edición, a cargo de Hans Rudolf Jung, con prólogo de David Oistrakh (Deutscher Ver-

---

[12] RISM (LESURE, F.: *Ibid*, p. 602) atribuye esta publicación a dos autores-editores, Leopold Mozart y Joseph Pirlinger. Su título completo es: *Neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende. Herausgegeben von L. Mozart und J. Pirlinger. [1ter-2ter Theil]*, y vio la luz en Viena, a cargo de la "Musikalisch-typographische Verlagsgesellschaft" (Christian Gottlob Täubel), 1799-1800. En tamaño folio, constaba de cien páginas. Se conocen tres ejemplares, dos en Austria (uno de ellos únicamente con la primera parte) y uno en Alemania. Por su parte, RISM anota una versión distinta y posterior de dicha edición, ésta (en tamaño octavo y con 105 páginas) aparecida con igual título, aunque rematado únicamente como "Erster Theil", que vio la luz en Viena, en las oficinas de Joseph Elder, en 1800. Se conoce un único ejemplar, que se conserva en Suiza.

lag für Musik, Leipzig, 1968). Oxford publica, en 1948, por primera vez, su traducción al inglés, a cargo de Editha Knocker.

Sin embargo, a día de hoy seguía faltando en el mercado hispano una traducción fiable y completa de la *Violinschule* de Leopold Mozart. Por tanto, esta traducción consiste, en primer lugar, en una acción de justicia ante el texto, al que indudablemente se le debe una divulgación mucho más extensa, y, en segundo término, ante su autor, al que directamente se le adjudica un papel secundario y básicamente relacionado con la paternidad y educación de su talentoso hijo, pero del que se olvida su papel como compositor y pedagogo. No obstante, y al mismo tiempo, es innegable el atractivo que despierta el tratado en la medida en que puede ser considerado como la fuente más cercana a la educación musical y estética recibida por W. A. Mozart.

Así pues, considero que esta traducción crítica será una herramienta de gran utilidad para el lector hispanohablante, a cuyo alcance se pone ahora este clásico de la técnica violinística, como fuente sobre la que fundamentar posibles estudios posteriores. Y no quiero terminar sin una expresión de profundo agradecimiento hacia el profesor Germán Labrador por sus valiosísimas observaciones, indicaciones y sabios consejos, tras una lectura exhaustiva del texto.

Nieves Pascual León

Criterios de edición

El presente trabajo es la traducción crítica a partir de un ejemplar de la primera edición, de 1756.[13]

El lenguaje utilizado por L. Mozart es bastante accesible, lo cual hace pensar en un tratado práctico, dedicado a la enseñanza del violín. Los reducidos y superficiales contenidos teóricos que incorpora en la Introducción y en el primer capítulo están justificados como mero medio de contextualización histórica sobre el arte de la música, antes de adentrarse en el estudio de la técnica violinística. Por ello, el título *Violinschule* se ha traducido literalmente por *Escuela* y no por *Tratado*, como hacen anteriores ediciones del texto a otras lenguas.

En todo momento ha primado la fidelidad al original, tanto en el contenido como en la forma. Así, la traducción ha intentado respetar el tono llano que caracteriza la redacción original del autor. En el aspecto visual, se han reproducido los dibujos y cenefas del original con los que se inician y cierran los capítulos. En este mismo sentido, se ha considerado que no era necesaria una transcripción de los ejemplos musicales, sino la reproducción de los originales, pues nos encontramos ya ante una escritura musical moderna de fácil comprensión y claridad gráfica, si bien, habiendo tomado dichos ejemplos a partir de un impreso de hace más de 250 años, no siempre se mantiene una exacta homogeneidad visual, en particular respecto a la intensidad de los trazos, pero todos ellos resultan perfectamente claros, limpios y comprensibles para el lector.

Por contra, debido a su tamaño y por motivos de claridad, hemos decidido transcribir la tabla musical que aparece como anexo al final del tratado.

Se han respetado las cursivas y la mayoría de las negritas (salvo casos en los que resultaba excesivo y confuso), incorporando las traducciones castellanas a los textos latinos entre comillas. Del mismo modo, se ha respetado la ordenación mediante letras de las notas a pie de página, según el original. De este modo, los comentarios de la traducción crítica se han incorporado con llamadas numéricas que remiten al lector al apartado de Notas, al final del libro. Por contra, y para mayor comodidad del lector, se insertan en el texto algunas breves aclaraciones, entre corchetes.

Dado que Mozart incorpora glosas y anotaciones en muchos de los ejemplos musicales, se ha procedido a editarlos como imagen y a sustituir el texto original por su traducción castellana en el mismo lugar. En este sentido, se ha

---

[13] Se ha utilizado el ejemplar de la primera edición conservado en la Biblioteca estatal de Baviera (Bayerische Staatsbibliothek), bajo la signatura 4 Mus.th. 1064.

preferido eliminar las anotaciones sobre los movimientos del arco arriba y abajo, sustituyéndolas por los correspondientes símbolos actuales. Del mismo modo, hemos preferido adoptar la nomenclatura actual de los tipos de compás (binario, ternario, compasillo), en lugar de los que usa el autor, ya antiquados (como "regular" e "irregular", etc.), conscientes de que el autor ya debía poseer una noción moderna de estos conceptos, y pensando en la mejor comprensión del texto por parte del lector actual.

En ocasiones, L. Mozart emplea, de origen, giros suabos y frases hechas cuya traducción literal es compleja, por lo que su significado se ha traducido al castellano en la forma más próxima posible. Además, como es propio en un tratado de violín, son habituales los términos técnicos musicales. A pesar de que la gran mayoría de ellos cuentan con un equivalente castellano, algunos son difícilmente traducibles sin deformar el significado original, por lo que se ha preferido mantener en cursiva estos términos originales, generalmente alemanes e italianos. En el caso de estos términos alemanes, se ha conservado también su escritura mayúscula. También se han escrito con mayúscula los *tempi* (Allegro, Adagio, etc.), las referencias a la tonalidad Mayor y los nombres de notas musicales, para evitar posibles confusiones con los monosílabos homónimos.

No hemos seguido la antigua costumbre de añadir al pie de cada página la palabra con la que se inicia la siguiente. Del mismo modo, se ha obviado la numeración de los pliegos, incorporando la numeración propia de la presente edición castellana, y se han eliminado los ocasionales pies de página con el título de la obra.

Por último, y respecto al Glosario que L. Mozart añade al final del tratado, en la presente edición los términos aparecen reordenados alfabéticamente, atendiendo a la traducción castellana. Cabe destacar también que la numeración de páginas referenciada en el Glosario y en la Fe de Erratas no corresponde a la paginación original, sino a la de la presente edición traducida.

En cuanto a dicha Fe de Erratas, téngase en cuenta que la reproducimos al final del texto tan sólo como elemento de "fidelidad" al original. No obstante, en nuestra versión se han incorporado las correcciones en los lugares correspondientes, para que el lector no se encuentre con errores innecesarios al leer o trabajar con este tratado o *Escuela de Violín*.

N. P. L.

ESCUELA DE VIOLÍN

LEOPOLD MOZART

Así pues, se convino que en el gesto no debe existir ni gracia fingida ni fealdad, de modo que no nos parezcan actores ni jornaleros.

Cicerón: *Rhetorica ad Herennium* [Retórica a Herennio], Libro 3, XV

Ensayo

de una completa

Escuela de violín,

escrito

y provisto de cuatro láminas de cobre y de una tabla

por

Leopold Mozart,

Músico de Cámara en la Corte de Salzburgo.

En edición a cargo del autor.

Augsburgo,

impreso por Johann Jacob Lotter, 1756.

No considero que nadie haya de ser contradicho, teniendo razón, en que debemos educar a los adolescentes en la música, así como en todas las disciplinas de la vida.

Arístides Quintiliano, Libro II, *Sobre la música.*

Al
Excelentísimo e Ilustrísimo

Príncipe

del Sacro Imperio Romano,

Siegmund Christoph,

del condado de

Schrattenbach,

Arzobispo de Salzburgo,

nacido Legado

de la sacra sede romana
y
Primado de Alemania.

A mi clemente Príncipe y Señor,

¡Excelentísimo e Ilustrísimo

Príncipe

del Sacro Imperio Romano!

Clementísimo Príncipe y Señor,

¿Puedo osar dedicar un pequeño libro pedagógico al alto nombre de Su Excelentísima Clemencia? ¿No son acaso las reglas del violín una ofrenda minúscula en demasía ante la Alteza de un Príncipe y Primado de toda Alemania? Una instrucción para alumnos puede no parecer una obra relevante a los ojos de un gran Príncipe; bien lo sé. Pero también sé que a Su Excelentísima Clemencia le resultará altamente oportuno todo lo que contribuya aun lo mínimo a la instrucción de la juventud en las Bellas Artes. ¡Cuántos jóvenes dotados de los más bellos dones de la naturaleza habrían crecido como plantas salvajes de forma descuidada en el bosque si en aquellos tiempos Su ayuda paternal no les hubiera provisto de educación bajo el cuidado de personas razonables! Y, en aquéllos tiempos, ¡cuántos tendrían que sufrir la necesidad y la pobreza con el paso de los años y ser un peso a la sociedad como ciudadanos del mundo inútiles si Su Excelentísima Clemencia no les hubiera introducido clementemente a la instrucción de una u otra ciencia según sus diferencias en talento y habilidad! Los jóvenes de ambos sexos y de todos los estamentos se deben a esta Clemencia; una Clemencia que no desaparece con la muerte de aquél que la hubiera recibido, sino que permanece viva en la memoria a lo largo de generaciones, e inolvidable para los descendientes agradecidos. Descendientes que sabrán evocar a muchos hombres que, si no se hubiesen quedado en la nada, habrían acabado sus días muy tristemente y habrían pasado su desgracia a sus descendientes, si el Príncipe más bondadoso no hubiese echado una mano a su bisabuelo, capacitándole para serles útil a través de su estudiada ciencia, tanto a sus conciudadanos en vida, como a sus descendientes tras su muerte.

Por tanto, con seguridad oso elevar a Su Excelentísima Clemencia, desde la más baja subordinación, un libro en que me he empleado con mis pocas fuerzas para abrir a los jóvenes amantes de la música un camino que con certeza les llevará al buen gusto en el arte del sonido. Deposito mi mayor esperanza en que Su Excelentísima Clemencia no negará su clemente apoyo, que tan generosamente ha prestado hasta ahora a las ciencias en general, pero especialmente al arte sonoro, a esta mi limitada preocupación que he dirigido por amor a los principiantes en la música.

Esto es lo que pido para mí y para los míos desde la mayor subordinación y también encomiendo nuestro entero coro musical a **Su Altísima Clemencia**; suplico por la perfecta y divina tríada armónica, superior a la ilimitada y completa razón humana por el mantenimiento de **Su Queridísima Persona** y con la mayor humildad me declaro de

Su Excelentísima Clemencia,

Príncipe y Señor mío

subordinadísimo y obedientísimo
Leopold Mozart.

Prólogo

Hace ya muchos años que escribí un conjunto de reglas actualizadas para aquellos que tomaban conmigo lecciones de violín. Me llamaba mucho la atención que para el aprendizaje de un instrumento tan común y casi imprescindible para la mayoría de músicos como es el violín no hubieran aparecido ningunas indicaciones, pues se hubiera necesitado hace ya tiempo una buena base y, sobre todo, algunas reglas sobre los tipos de arco según el buen gusto. Sentía profundamente que los estudiantes fueran instruidos de forma tan deficiente: que no sólo hubiera que repetir de nuevo todo desde el principio, sino también que emplearan tal esfuerzo en eliminar los errores adquiridos. Me compadecía cuando observaba que violinistas ya adultos que presumían a veces demasiado de su ciencia, interpretaban de forma contraria a la intención del compositor pasajes muy fáciles que simplemente se diferenciaban en la distribución del arco de la forma común de tocar. En efecto, incluso me asombraba cuando observaba que, ni aun explicándoles y enseñándoles la interpretación correcta, se aproximaban a la realidad.

Así, me vino a la mente publicar esta escuela de violín, comprometiéndome efectivamente con el impresor. Pero, por grande que fuese siempre mi ambición de servir al mundo musical con cuanto tuviera, dudé de ello todo un año, pues era demasiado torpe para presentarme en tiempos tan ilustrados con mi escasa dedicación.

Finalmente, recibí por casualidad el tratado del señor Marpurg *Contribuciones histórico-críticas sobre los avances de la música*. Leí su prólogo. Ya al principio dice que no caben quejas sobre la cantidad de escritos musicales, explicando por qué y lamentándose de que no existan reglas sobre el violín.

Esto me reafirmó en mi decisión y fue un fuerte incentivo para llevar a la imprenta de mi ciudad natal estas páginas.

Si estas páginas están escritas como el señor Marpurg y otros instruidos expertos en música lo hubieran deseado, es algo que no puedo garantizar. El paso del tiempo lo dirá. Y, ¿qué más puedo yo añadir sin censurarme o alabarme por ello? No quiero lo primero, pues ofende mi autoestima y, además, ¿quién creería que estoy siendo sincero? Para lo segundo, es necesario pecar contra el decoro y la razón, y por ello resulta ridículo, pues todos saben ya que la auto-alabanza deja tras de sí un aura pestilente.

No puedo pedir perdón por la publicación de este libro, pues supone, tal y como lo entiendo, la primera guía que ha aparecido sobre el violín. Si debo una disculpa al mundo científico, sólo puede ser por la forma en que he ejecutado esta tarea.

Queda todavía mucha materia que tratar. Ésta será posiblemente la objeción que se me haga. Pero, ¿de qué temas se trata? De aquéllos que sólo sirven para llamar la atención sobre los malos criterios de algunos concertistas y para formar al intérprete razonable mediante reglas de buen gusto. He dado aquí la base para el correcto arte de tocar, cosa que nadie podrá negar. Sólo en ello consistía y consiste mi intención. Si hubiera deseado tratar el resto de aspectos, este libro tendría el doble de extensión; y esto es, exactamente, lo que pretendía evitar. No es mejor el libro que cuesta algo más al lector, pues, de hecho, ¿quién tiene mayor necesidad de adquirir tal guía sino los necesitados, que no pueden permitirse un profesor durante un largo periodo de tiempo? ¿No sufren acaso a menudo los mejores y más dotados la más grande pobreza, aquellos que, si dispusieran de un libro de instrucciones fiable, podrían avanzar notablemente en un corto espacio de tiempo?

Podría haber ido más lejos, tratando más someramente las materias abordadas en este libro y, siguiendo el ejemplo de algunos autores, interpolando aquí y allá referencias a otras ciencias, y, en particular, podría haber tratado mucho más extensamente el apartado referente a los **intervalos**. Pero, al ser éstos temas que pertenecen al arte de la composición o sirven más para exhibir la erudición del autor que para ponerse al servicio del alumno, he omitido todo lo que pudiera alargar mi libro. Y también por este deseo de brevedad, no he elaborado los ejemplos para dos violines del **cuarto capítulo** y, en general, he acortado todos los demás ejemplos.

Finalmente, debo confesar que he escrito esta escuela de violín no sólo para el uso de los alumnos y el beneficio de los profesores, sino porque deseo sinceramente convertir a todos aquellos que, por culpa de su mal aprendizaje,

frustran a sus propios alumnos. Pues ellos mismos cometen faltas que fácilmente reconocerían si renunciaran durante un momento a su autoestima.

Defrauda el ejemplo fácil de imitar en sus errores.
Horacio. L. I.: *Epístola XIX.*

Es posible que [aquellos] encuentren sus yerros en este libro y quizás alguno, aun renunciando a reconocerlo, esté convencido de que deba corregirse. Sólo prohíbo expresamente una cosa: que nadie crea que con los errores que pudieran aparecer a lo largo de este libro haya yo tenido la intención de referirme a alguien en particular. Haré uso en este punto de las palabras con que el **señor Rabener,** al final del prefacio de sus *Obras Satíricas,* se protege contra estas calumnias y declara: "No me he referido a nadie más que a los que saben a quiénes me refería."

A todos los adoradores de las musas les está permitido eternamente
Perdonar a las personas y denunciar los vicios.
Pues resentirse es reconocerse agraviado.

Sen.*

Salzburgo, escrito el 26 de julio de 1756.

Mozart.

* *Sic.* en el original. Lucio Anneo Séneca.

Introducción

a la Escuela de violín

Primera parte de la Introducción

Sobre los instrumentos de cuerda, y en particular el violín

§. 1

La palabra **viola**[1] hace referencia a instrumentos de diferentes tipos y tamaños, encordados con cuerdas de tripa, cada una de las cuales debe ser mayor a la anterior según la proporción correcta, y tocados con un arco de madera que tensa un mechón de crin de caballo. De ello se deriva que el término viola sea tan amplio y abarque tal variedad de instrumentos de cuerda; por ello, es un error llamar vulgarmente viola al violín. A continuación enumeraré las tipologías más comunes.

§. 2

Un tipo casi obsoleto de viola es el **violín de bolsillo [pochette]**, encordado con cuatro o incluso tres cuerdas.[2] Comúnmente lo usaban los maestros de danza para la enseñanza de sus alumnos, dado su apropiado tamaño que se adaptaba al transporte en el bolsillo.

Un **segundo tipo**, algo más usual, es el *Brettgeige*, o **violín mudo o de tabla**,[3] llamado así porque sus cuatro cuerdas están tensadas apoyándose tan sólo sobre un puente arqueado o una pieza de madera, por lo que en su sección superior se asemeja al **violín común** o violín de discanto.

El tercer tipo lo forman los violines llamados un **cuarto** o un **medio**. Son más pequeños que el violín común y lo usan los muchachos más jóvenes. Sin embargo, es aconsejable, si los dedos del niño lo permiten, acostumbrarle a un violín normal, de modo que pueda poner los dedos en una posición definitiva y regular, los fortalezca y aprenda a estirarlos. Hace algunos años todavía se podía escuchar este instrumento, llamado por los italianos pequeño violín (*violino piccolo*) y, como se puede afinar mucho más agudo que otros tipos de violines, era común escucharlo especialmente en las serenatas nocturnas, acompañado de flauta travesera, arpa y otros instrumentos similares. Este pequeño violín ya no se usa, y es substituido por los registros superiores del violín común.

El **cuarto** tipo es el **violín** común o soprano, que trataremos en particular en este libro.

Una **quinta** tipología la constituyen las **violas alto**, llamadas por los italianos *viola di braccio* o **viola**, pero que habitualmente se denominan *Bratsche* (de *braccio*, brazo). Con ella se tocan las voces de alto y tenor, y también, si resulta necesario, la parte superior del registro de bajo, para el cual, por otra parte, se necesita

Una **sexta** tipología; en concreto, la **viola di fagotto**, que difiere ligeramente en tamaño y características de sus cuerdas de la viola. Algunos la llaman también viola baja de mano. Sin embargo, este instrumento es algo más grande que la viola di fagotto. Es habitual, como ya he mencionado, tocar el bajo en este último, pero sólo como acompañamiento de violines, flautas y otras partes superiores de registro agudo; de otra forma, el bajo sobrepasaría la voz superior, lo que daría lugar a armonías irregulares, según las reglas reconocidas sobre la resolución. Estos cruzamientos de la parte superior con la inferior son a menudo un error común de compositores poco formados.

El **séptimo** tipo se llama **bassel** o **bassete** o, como los italianos lo llaman, **violoncello**.[4] Antiguamente tenía cinco cuerdas, pero ahora tiene cuatro. Es el instrumento en el que más habitualmente se toca el bajo y, aunque algunos son mayores y otros de menor tamaño, difieren poco unos de otros, salvo en la fuerza de su sonido, según la forma en que estén encordados.

El contrabajo o **violón**, del italiano *violone*, es el **octavo** tipo de instrumentos de cuerda.[5] El **contrabajo** también se construye en diferentes tamaños, pero tiene siempre la misma afinación; sólo se observan diferencias en el tipo de encordado. Puesto que el contrabajo es mucho más grande que el violonchelo, su afinación es una octava inferior. Normalmente tiene cuatro cuerdas, aunque los modelos más grandes pueden tener también cinco.

El **noveno** tipo es la **viola da gamba**. Se sostiene entre las piernas, de lo que deriva su nombre; pues los italianos la llaman *viola di gamba*, i.e. viola de pierna. Actualmente también el violonchelo se mantiene entre las piernas, por lo que también se le podría llamar con todo derecho viola de pierna. Por lo demás, la viola da gamba es bastante diferente al violonchelo. Tiene seis o siete cuerdas, mientras que el chelo sólo tiene cuatro. Además, tiene una afinación completamente diferente, produciendo un sonido más agradable que habitualmente se emplea en la voz superior.

El **décimo** tipo de instrumento es el **bordón**, comúnmente llamado baryton,[6] del italiano *viola di bordone*.[a] Este instrumento tiene, al igual que la viola da gamba, seis o siete cuerdas. Tiene un mástil muy ancho, cuya parte trasera esta hueca y abierta y en la que se insertan nueve o diez cuerdas de latón y acero,[7] que se tocan y se pinzan con el pulgar. Así que, mientras que se toca con el arco la voz principal en las cuerdas de tripa, el pulgar toca simultáneamente la voz del bajo en las cuerdas que se encuentran debajo del mástil. En consecuencia, las composiciones deben estar escritas especialmente para este instrumento. De cualquier forma, éste es uno de los instrumentos más encantadores.

Como un **undécimo** tipo podemos citar la **viola de amor**, del italiano *viola d'amore*. Es un tipo diferente de viola que suena de forma especialmente deliciosa en el silencio de la noche. Además, se encorda con seis cuerdas de tripa, las más graves de las cuales están entorchadas, mientras que bajo el mástil se encuentran tensadas seis cuerdas de acero, que ni se tocan ni se frotan con arco sino que sirven para doblar y prolongar el sonido de las cuerdas superiores. Desgraciadamente, este instrumento sé desafina fácilmente.

La **duodécima** clase es el **violet inglés**, fácilmente distinguible de la viola de amor por tener siete cuerdas en la parte superior y catorce en la inferior, y, consecuentemente, por su diferente afinación. En concordancia con el número de cuerdas inferiores [simpáticas], el sonido es más intenso.

Una antigua clase de instrumento de cuerda es la así denominada **trompeta marina** [**tromba marina**], nacida a partir de la trompeta violín. Sólo cuenta con una cuerda gruesa; tiene un cuerpo triangular, un mástil largo, etc. La cuerda discurre sobre un puente que por un lado apenas roza el mástil, lo

---

[a] Algunos lo denominan *viola di bardone*. Pero *bardone* no es, a mi entender, un término italiano, mientras que bordone sí lo es y significa voz de tenor; asimismo, con este término se denomina también a una cuerda gruesa, a un abejorro y al suave zumbido de las abejas. Quien conozca este instrumento estará de acuerdo en que el término bordone describe fielmente este sonido.

que hace que la cuerda, al ser frotada, genere un sonido chirriante, similar al de una trompeta.

Estos son los tipos de instrumentos de cuerda que conozco y la mayoría de los cuales todavía está en uso. El cuarto de ellos, el violín, será la materia que se aborde en este tratado.

§. 3

El violín es un instrumento fabricado en madera y compuesto de las siguientes partes. La parte superior consiste en una tabla arqueada, la parte inferior en un fondo similar. Los constructores de violines llaman aros a las cubiertas laterales que unen la tabla superior con la del fondo, recibiendo todo el conjunto el nombre de *corpus*[8] o cuerpo.[b] Unido a este *corpus*, cuerpo o vientre, está el mango,[9] y al mango se le une el diapasón, llamado así porque las cuerdas, extendidas a lo largo del mismo, se sujetan en este lugar. Debajo hay una pieza de madera[10] a la cual se atan las cuerdas que descansan sobre un puente de madera y se tensan en la parte superior del mango mediante las clavijas, con ayuda de las cuales se afina el violín. Para evitar que la tensión de las cuerdas tensadas sobre el puente presione demasiado la tapa y debilite el sonido del violín, se inserta una pequeña pieza de madera debajo del puente, dentro del cuerpo del violin, llamada "alma".

En la extremidad final [voluta], los constructores de violines gustan de añadir una curvatura en forma de caracol o una cabeza de león bien esculpida. Frecuentemente incluso se esmeran más en esta decoración que en la estructura principal. En consecuencia, el violín –¡quién lo creería!– es víctima de la falsedad universal de la imagen externa. Aquél que juzgue a un ave por sus plumas o a un caballo por su jaez, juzgará también a un violín por el brillo y el color de su barniz, sin examinar cuidadosamente sus partes fundamentales. De esta forma actúan aquéllos que escogen a los ojos como jueces, y no al cerebro. La bella [voluta con forma de] cabeza de león curvada puede mejorar el sonido del violín tan poco como una peluca rizada a la moda aumentaría la inteligencia de su portador. Y, a pesar de ello, muchos violines son valorados simplemente por su apariencia; ¡con cuánta frecuencia ocurre que no son la ropa, el dinero, la pompa y especialmente la peluca rizada los que convierten al hombre en sabio, consejero o doctor! Pero, ¿adónde estoy derivando? El rechazo contra el juicio común, según la apariencia externa, casi me ha alejado del tema.

---

[b] El cuerpo o Zarge, pero no Sarge, término que deriva de τάρξ, σαρκός, que significa sarcófago.

§. 4

El violín se encorda con cuatro cuerdas, cada una de las cuales debe tener el grosor adecuado en relación con las otras. Digo "en relación con las otras", pues si una cuerda fuera demasiado gruesa o fina en proporción con otra, sería imposible obtener un sonido bueno y regular. Tanto los violinistas como los constructores de violines estiman a menudo este grosor a simple vista, pero no puede negarse que el resultado de ello es frecuentemente malo. En efecto, se debe trabajar con la mayor pulcritud si se desea encordar el violín de forma correcta y de tal forma que las cuerdas produzcan intervalos en las proporciones adecuadas entre sí, y que, por tanto, generen las notas correctas. Quien desee tomarse la molestia puede probarlas según los principios matemáticos y comprobarlos en dos cuerdas de tripa bien tensadas, siendo una la cuerda La y otra la cuerda Mi, siendo una la cuerda Re y otra la cuerda La, o siendo una la cuerda Re y otra la cuerda Sol, pero siendo todas ellas lo más regulares posibles. Esto es, el diámetro o sección de la cuerda debe ser uniforme. De cada una de las dos cuerdas se pueden colgar sendos pesos equivalentes. De esta forma, si las dos cuerdas han sido bien elegidas, deberán producir el intervalo de quinta al ser golpeadas; sin embargo, si una cuerda sonara demasiado alta y sobrepasara la quinta, sería señal de que es demasiado fina, por lo que deberá elegirse una cuerda más gruesa. De igual forma, la cuerda que se quede baja será demasiado gruesa y deberá sustituirse por una más delgada. Hay que proceder de este modo hasta obtener una quinta perfecta, pues en ese momento las cuerdas estarán correctamente escogidas según su verdadera proporción. Pero, ¡cuán difícil es encontrar cuerdas con grosor regular! ¿No suelen ser más gruesas en un extremo que en el otro? ¿Cómo se puede hacer una prueba con una cuerda irregular? Por ello os quiero recordar de nuevo que la elección de las cuerdas debe hacerse con la mayor pulcritud posible y no al azar.

§. 5

Lo más lamentable es que los actuales constructores de instrumentos tengan tan poco cuidado en la realización de su trabajo.(*) En efecto, y lo que es aún peor es que cada uno trabaja según su propio entender y forma de hacer, sin razón justificada. Por ejemplo, el constructor de violines puede haber llegado por experiencia a la conclusión de que cuando las cubiertas laterales

(*) La mayoría de constructores de instrumentos trabajan actualmente para ganarse la vida, lo que, por otra parte, no se les puede reprochar. La gente demanda buen servicio pero quiere pagar poco por él.

sean bajas la tabla deberá ser más arqueada; y de que, por el contrario, cuando las cubiertas laterales sean altas, la tabla deberá estar menos elevada y arqueada, todo ello persiguiendo una mayor proyección del sonido, de forma que no se atenúe por la estrechez entre las paredes y la tabla. Además, sabe que la madera de la tabla del fondo debe ser más gruesa que la de la tabla superior, que ambas deben ser más gruesas en el centro que en los lados, y que, además, debe mantenerse cierta regularidad en el incremento o disminución del grosor de la madera, cosa que puede comprobar con el compás y objetos similares. ¿Cómo puede ocurrir entonces que los violines difieran tanto entre sí? ¿Cómo puede ocurrir que unos suenen potentes y otros débiles? ¿Por que tienen unos, por así decirlo, un sonido punzante mientras otros suenan a madera; por qué producen algunos un sonido áspero y chillón, mientras otros dan un sonido triste y atenuado? No hay mucho que comentar sobre ello. Todo se debe a la diferencia entre el trabajo de un constructor u otro. Ellos deciden sobre la altura, el grosor, etc., a simple vista, nunca basándose en principios fijos, por lo que unos logran el éxito y otros fracasan. Éste es un defecto que priva a la música de gran parte de su belleza.

§. 6

En este apartado, los señores matemáticos podrán hacer honor a su fama. El estudioso señor **M. Lorenz Mizler** hizo algunos años atrás la nunca demasiado alabada propuesta de establecer una Sociedad de Ciencias Musicales en Alemania. Más tarde fue inaugurada en 1738. Sólo debemos lamentar que a un acontecimiento tan noble, que hubiera podido dar lugar una mejora sustancial en la ciencia de la música, no siempre se le diera soporte generoso. Todo el reino musical no hubiera sido nunca capaz de agradecer a tal instruida Sociedad, si ésta hubiese iluminado a los fabricantes de instrumentos, y, a través de esta actividad, la música hubiera aumentado su atractivo. Nadie interpretará mal mi franca afirmación de que es más importante la atenta observación de los instrumentos que el esfuerzo de los científicos por probar por qué dos octavas o quintas consecutivas no suenan agradables al oído. En cualquier caso, los buenos compositores las han desterrado definitivamente, pues ya es suficiente que, en su proximidad, el oído que juzgue y espere variedad las rechace por su imperdonable repetición. ¿No deberíamos más bien considerar por qué encontramos tan pocos instrumentos buenos y por qué existe entre ellos tal variedad de factura y de calidad sonora? Es como si midiéramos y anotáramos filas enteras de intervalos sobre papel, de los que muchos apenas o nada sirven en la práctica. Estos instruidos caballeros podrían, opino yo, mejorar la música infinitamente y, con ayuda de las matemáticas y

la colaboración de un buen constructor de violines, llevar a cabo investigaciones útiles como, por ejemplo, cuál es la mejor madera para los instrumentos de cuerda, cuál es la mejor forma de secarla[d], si las tapas superior e inferior deben coincidir en los nudos de la madera[e], cómo se pueden cerrar mejor los poros de la madera y si, con este fin, el interior no debería barnizarse también, qué tipo de barniz sería en este caso el más adecuado y, sobre todo, qué altura, grosor, etc. deben tener las tapas y las paredes laterales. En una palabra, cómo, de acuerdo con un sistema definido, se relacionan entre sí las partes del violín.

§. 7

Mientras tanto, el violinista aplicado se esforzará en mejorar su violín en la medida de lo posible cambiando las cuerdas, el puente y el alma. Si el violín tiene un cuerpo de gran tamaño, las cuerdas gruesas producirán, inequívocamente, un mejor resultado, mientras que si, por el contrario, el cuerpo del violín es pequeño, será preferible encordarlo con cuerdas delgadas.[f] El alma no debe ser ni muy larga ni muy corta y debe estar situada en el lado derecho, ligeramente por detrás del pie del puente. No se debe subestimar la correcta colocación del puente. Hay que ir deslizándolo muchas veces pacientemente, probando cada vez el sonido del violín mediante varias notas en cada cuerda, hasta obtener el mejor sonido posible. El puente también afecta en gran medida al sonido. Así, por ejemplo, si el sonido fuera demasiado chillón y penetrante, o, por así decirlo, punzante, y por ello desagradable, podría atenuarse usando un puente más bajo, ancho y grueso que hubiera sido cortado ligeramente en su parte inferior. Si el sonido fuera demasiado débil, suave y tenue, deberá usarse un puente delgado, no demasiado ancho y tan alto como sea posible, muy recortado en el centro y en la parte inferior. Un puente de este tipo tiene que ser, sobre todo, de madera muy buena, seca y con los poros bien cerrados. Además, el puente debe estar situado sobre la tabla superior del violín en medio de las dos aberturas [efes u oidos] con forma de letra latina, a ambos lados del mismo. Para evitar cualquier atenuación del sonido, la

---

[d] En cierta ocasión tuve un violín entre mis manos cuyas partes, antes de ser ensambladas, habían sido secadas con humo, con gran éxito.

[e] Los anillos que aparecen en la madera se denominan nudos [en alemán, *Jahre*, literalmente años].

[f] Lo mismo puede decirse de las afinaciones aguda y grave. Las cuerdas gruesas son naturalmente adecuadas para las afinaciones graves, al igual que las delgadas dan mejor resultado con afinaciones más agudas.

pequeña pieza de madera a la que se sujetan las cuerdas, comúnmente denominada cordal, debe estar enganchada al pequeño botón insertado con este fin de tal forma, que el extremo inferior y más estrecho ni sobresalga de la tabla del violín, ni quede dentro de su superficie, sino al mismo nivel. Por último, habrá que conservar bien pulcro el violín y se deberán limpiar de polvo sobre todo la tabla superior, las cuerdas y la resina, antes de empezar a tocar.(g)

Estos pequeños consejos deben resultar suficientes para una mente pensante; hasta que alguien se adelante y, tal y como es mi deseo, amplíe estas breves instrucciones mías, poniendo todo en orden correcto.

(g) La resina está fabricada a partir de resina purificada y se extiende a lo largo de las cerdas del arco de forma que se adhieran mejor. Pero no se debe abusar de ella, para no producir un sonido áspero y sordo.

Segunda parte de la Introducción

Sobre el origen de la música y de los instrumentos musicales

§. 1

Habiendo explicado la naturaleza del violín, deberían añadirse algunas palabras acerca de su origen, de modo que el que se inicie conozca algo de su procedencia. Pero cuanto más nos alejamos en la historia, más nos perdemos y nos adentramos en caminos inciertos. Gran parte de ella está fundada sobre una base incierta y, en efecto, en ella encontramos más de fabuloso que de verosímil.

§. 2

No es mucho mejor en lo que se refiere a la historia de la música. En nuestros días todavía no disponemos de una historia de la música completa. ¿Cuántos no discuten acerca del nombre mismo de la **música**? Algunos creen que la palabra **música** deriva de las **musas**, a las que se les adoró como diosas del canto. Otros la vinculan al término del griego μῶδαι, que significa investigar minuciosamente y examinar. Muchos afirman que tiene su origen en *Moys*[a], que en lengua egipcia significa agua, y en *Icos*, que significa ciencia:[b] es decir, que se trata de una ciencia surgida del agua; concretamente, como

---

[a] *Margnrita Philosophica*, Lib. 5. *Musicæ speculativæ*, Tract. 1. Cap. 3. Impreso en Basilea, 1508. [Se trata de una enciclopedia generalista compilada en 1503 por Gregor Reisch y editada por primera vez en Freiburg por Schott. La edición de Basilea citada por Mozart estuvo a cargo de Schott y Furter. La última edición de este libro se publicó en Venecia en 1600 y estuvo a cargo del traductor italiano Jacomo Antonio Somascho. Esta enciclopedia, en doce libros, trata las siete artes liberales. De ellos, dos son de contenido musical, según la tradicional división entre música especulativa y práctica. La cita referida se refiere al libro *De principis musicae. Tractatus primus. De musicae laudibus de utilitate.*]

[b] Zacharias Tevo: *Musico Testore*, P. 2. C. 7. pag. 10. Impreso en Venecia, 1706. [Impresión veneciana a cargo de Bortoli. Actualmente puede consultarse en TEVO, Zaccaria: *Il musico testore*, Forni, Bologna 1969.]

algunos quieren creer, fue el sonido del río Nilo el origen del descubrimiento de la música. Otros lo niegan y lo atribuyen al soplo y al silbido del viento o al canto de los pájaros. Por último, se presume con fundamento que deriva del griego Μγοα, que realmente proviene de un término hebreo. Pues נועם hace referencia a una obra excelente y perfecta, concebida e inventada para honrar a Dios.[c] El lector elegirá la alternativa que prefiera. Yo no me decantaré por ninguna.

§. 3

¿Qué podemos decir, con certeza, sobre la invención y los inventores del arte de la música? A este respecto hay tan poca unanimidad que la mayor parte de lo que se afirma no es sino conjetura. **Jubal** tiene el apoyo de las Sagradas Escrituras, en las que se le denomina padre de aquellos que tocan la **cítara** y el **órgano**.[d] Y algunos creen que no fue **Pitágoras**, como se creía,[e] sino el propio **Jubal** quien, al escuchar los golpes de martillo de su hermano **Tubal**, de quien se dice que debió de ser herrero, descubrió la diferencia entre las notas.[f] En las Sagradas Escrituras sólo se menciona como músico a Jubal antes del diluvio. No nos consta que la música desapareciera con el castigo general al mundo ni que **Noé**[g] o alguno de sus hijos se la llevara consigo al arca. Sólo sabemos que apareció de nuevo entre los egipcios, de quienes la tomaron los griegos y más tarde los romanos.

§. 4

Si comparamos los instrumentos antiguos con los nuevos nos adentraremos en caminos oscuros e inseguros. ¿Quién nos puede informar acerca de qué tipo de instrumentos fueron realmente las antiguas arpas, cítaras, órganos, liras, gaitas, etc.? Atendamos a la información que nos proporciona un

---

[c] Michael Prætorius: *Syntagma Musicum*, T.I. p. 38. [Tomo I, *Musica artis analecta*. Véase actualmente en la edición facsímil de Bärenreiter de Karl Votterle, 2001.]

[d] Gen. 4, 21. ["Tuvo un hermano llamado Iubal, que fue el padre de los que tocan la cítara y la flauta."]

[e] Franchino Gaffurio: *Theorica Musicæ*, Lib. 1. Cap. 8. Impreso en Milán, 1492. [Véase la edición de Ilde Illuminati y Fabio Bellissima, Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2005.]

[f] Petrus Comestor: *Historia Scholastica* [paráfrasis bíblica del s. XII, utilizada en el curriculum universitario hasta el s. XV y traducida a lenguas vernáculas. Existe una nueva edición de Agneta Sylvan, Brepols, Turnhout 2004.] *Margarita Philosophica*, L. 5. Tract. 1. C. 4. [cf. supra] Tevo, P. 1. C. 11. [cf. supra].

[g] También llamado **Noah**.

libro reciente y valioso[h] sobre un instrumento del que se dice que **Jubal** fue su inventor. El instrumento llamado **Cinyra** también era usado por los fenicios y los sirios. Los hebreos lo llamaban **Kinnor**,[1] los caldeos, **Kinnora**, y los árabes, **Kinnara**. **Jubal** debió de inventar este instrumento que ya era, por tanto, conocido mucho antes del **Diluvio**.[i] Debió de ser el mismo en el que **David** tocó ante el rey **Saúl**[k] y que comúnmente se conocía como arpa. Estaba fabricado en madera,[l] encordado con diez cuerdas y mientras era pulsado por una parte con un plectro se rasgaba por la otra con los dedos, etc.[m] ¿Con cuál de nuestros instrumentos actuales podríamos comparar el **Kinnor**? Todos ellos son completamente diferentes. El relato citado se basa en conjeturas y en los diccionarios musicales se encuentran opiniones diversas. Los instruidos editores de esta importante obra han tenido mucho cuidado en dar una base razonable a sus datos. Sólo en lo que respecta a los instrumentos musicales, reconocen su incertidumbre con las siguientes palabras:[n] Al adorar la imagen erigida por **Nabucodonosor**, el profeta **Daniel** menciona trombones, trompetas, arpas, salterios, laúdes y todo tipo de instrumentos de cuerda.[o] Sin embargo, no podemos garantizar al lector que estos instrumentos tu-

---

[h] *Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten*. Libro 2º, p. 60, cap. 20 [por Johann Michael von Loen (1694-1776), 29 volúmenes editados por los hermanos Van Düren en Frankfurt y Leipzig a partir de 1748. El catálogo Harold Jantz de literatura barroca alemana contiene una edición de 1973 con indices y referencias bibliográficas. Hay otra edición de Kessinger Publishing, Whitefish, MT, 2010.]

[i] Gen. 4, 21. [cf. Supra.]

[k] 1 Sam. 16, 16 ["Basta con que nuestro señor lo ordene, ya que tus servidores estamos para atenderte, y buscaremos a un hombre que sepa tocar la cítara, y en cuanto se deje caer sobre ti el mal espíritu, él tocará y tú te mejorarás."], 23 ["Y así, cuando el espíritu de Dios maltrataba a Saúl, David tomaba la cítara y la tocaba; eso le hacía bien a Saúl, se sentía aliviado y el mal espíritu se alejaba de él."].

[l] 1 Re. 10, 12. ["Con la madera de sándalo el rey hizo un balcón para la Casa de Yavé, y otro para su palacio. Igualmente mandó hacer con esa madera cítaras y arpas para los músicos; nunca se había visto tal cantidad de sándalo."] 2 Crón. 9, 11 ["Con la madera de sándalo el rey hizo pisos para la casa de Yavé y la casa del rey, cítaras y salterios para los cantores. No se había visto nunca en la tierra de Judá semejante madera."]

[m] Josefo: *Antiguedades judíns*, Lib. 7. Cap. 10. [Véase actualmente JOSEFO, F., *Antigüedades judíns*, editado por José Vara Donado en Akal, Madrid, 1997.]

[n] En el primer libro, p. 68, §. 67. [ídem.]

[o] Cap. 3, 5. [ídem.]

vieran el mismo aspecto que los que actualmente reciben el mismo nombre.[p] Así, tenemos poca o ninguna información sobre la verdadera índole de los instrumentos antiguos.

§. 5

No tenemos mayor certeza cuando investigamos sobre los inventores de los instrumentos musicales. Todavía se discute sobre el origen de la antigua lira. **Diodoro** dice que **Mercurio**, después del diluvio, redescubrió la senda de las estrellas, la armonía del canto y las relaciones entre los números. También se le supone inventor de la lira de tres y cuatro cuerdas. **Homero** y **Luciano** coinciden en ello, pero **Lactancio** atribuye la invención de la lira a **Apolo**, mientras que **Plinio** afirma que **Anfión** fue el creador de la música.[q] E incluso si Mercurio ha sido aclamado por la mayoría como el legítimo inventor de la lira,[r] que después de él cayó en manos de Apolo y Orfeo,[s] ¿cómo pueden compararse estos instrumentos con los contemporáneos? ¿Acaso conocemos la forma de aquella lira? Y, ¿cómo podemos considerar con certeza

---

[p] Léase lo que Calmet indica en su *Commentaire sur les Psaumes* sobre la música de los antiguos. [Dom Antoine Agustin Calmet (1672-1757), abad de Senones, publicó entre 1707 y 1716 su *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament* en 23 tomos. Pronto apareció, entre otros lugares en Augsburgo en 1756, la edición latina, en 8 volúmenes, a la que pensamos que L. Mozart debió de referirse en esta cita. Los tomos décimo y undécimo corresponden a Commentaire sur les Psaumes.]

[q] Giuseppe Zarlino, *Institutioni et dimostrationi di musica*, P.I, C. 1. [El tratado se divide en cuatro partes y fue publicado por primera vez en Venecia, en 1602, por Antonio y Giacomo de Franceschi. A pesar del diferente título, parece que su contenido recopila los tratados *Institutione Armoniche* y *Dimostrazioni Armoniche*, de los que existen ediciones modernas consultables. Véanse las ediciones facsímiles a partir de las ediciones venecianas de ambos tratados, publicadas por Broude Brothers, en Nueva York, el año 1965.]

[r] Tevo, P.1, C. 12, p. 11. [cf. supra] Roberti Stephani *Thesaurus Linguæ Latinæ* bajo la entrada *Chelys* [La obra de Estienne fue publicada por primera vez en 1572 en Ginebra, pero suponemos que L. Mozart consultaría la impresión de los Thumis en Basilea, 1740-1743. Existe una versión moderna de la misma a cargo de las ediciones Culture et Civilization, Bruselas, 1964.]

[s] *Dizionario universale delle arti e scienze* de Efraimo Chambers bajo la entrada *Lyra* [Esta obra enciclopédica en 9 volúmenes de Efraimo Chambers (1680-1740) apareció en 1728 y fue publicada en 1748 en su traducción al italiano por Presso Giambatista Pasquali, en Venecia. La *Cyclopaedia* original puede consultarse actualmente en su versión digitalizada por la Universidad de Wisconsin.] y Polidoro Virgilio, *De rerum inventoribus libri octo*, pp. 51 y 52.

que Mercurio fuera el creador de los instrumentos de la familia del violín? Antes de ir más lejos, me aventuraré a hacer un breve esbozo sobre la historia de la música para los principiantes.

Ensayo

de breve historia de la música

Inmediatamente después de la creación, Dios facilitó a los primeros seres humanos la posibilidad de inventar la excelente ciencia de la música. **Adán** era capaz de diferenciar los tonos en la voz humana, oía el canto de las diferentes aves, percibía cómo cambiaba de los graves a los agudos el silbido del viento a través de los árboles y el buen Creador ya le había dotado de la habilidad de cantar, por naturaleza, desde el principio. De este modo, ¿qué es lo que nos previene de creer que **Adán**, incitado por las necesidades de la naturaleza, probara a imitar, por ejemplo, los alegres cantos de las aves, y descubriera en ellos la gran variedad tonal? No podemos negar el mérito de Jubal, pues incluso las Sagradas Escrituras le honran con el nombre de Padre de la Música. Pues no es improbable que la enseñanza de la música, bien a través del mismo Noé o de alguno de sus hijos en el arca, llegara hasta el pueblo egipcio, después del diluvio, de quien la tomarían más tarde los griegos. Estos hicieron gran esfuerzo por mejorarla y finalmente la extendieron a los romanos y a otros pueblos. Pero no encontramos indicaciones en las Sagradas Escrituras respecto de si fueron concretamente **Cam** y su hijo **Mizraim**[t]. Es muy cierto que en la época de **Labán** y Jacob la música había avanzado bastante, e incluso se utilizaba para honrar a aquéllos que partían de viaje. Pues **Labán** le dijo a **Jacob**: *¿Por qué has salido sin que yo lo supiera y no has querido comunicármelo? Yo te hubiera acompañado con alegría, con cánticos, con tambores y cítaras.*[u]

---

[t] Kircher también mantenía esta opinión [Se refiere a Athanasius Kircher (1602-1680), investigador jesuita de notable influencia. Su tratado sobre música, *Musurgia universalis*, fue publicado en 1650 y puede consultarse en el Service Commun de la Documentation de l'Université de Strasbourg], y Tevo la describe en su *Musico Testore*, Cap. 12. p. 11 [cf. supra].

[u] Gen. 31, 27. ["¿Por qué has huido en secreto engañándome? ¿Por qué no me avisaste? Yo habría hecho una fiesta para despedirte, con cantos, cítaras y tambores."]

Conocemos la canción de María(x) y también el hecho de que, con otras mujeres, tocara el tambor durante la travesía del Mar Rojo.(y) Por las Escrituras, tampoco desconocemos que Moisés hacía tocar dos trompetas, según determinadas reglas.(z) Sabemos del sonar de los Levitas que causó la caída de las murallas de la ciudad de Jericó.(aa) Conocemos las interpretaciones musicales ejecutadas por David.(bb) Y conocemos, por la lectura de los Salmos, que en este tiempo existían diferentes tipos de instrumentos. Asaf, hijo de Berequías, era director y los instrumentos estaban bajo el mando de Jeiel, que por ello puede ser calificado como concertino.(cc) Los Profetas se servían de la música cuando querían profetizar; Saúl nos puede servir como muestra.(dd) Y las Sagradas Escrituras también hablan de los hijos de Asaf, Hemán y Jedutún.(ee) No hay duda de que fueron los griegos quienes sucedieron a los hebreos en el estudio de la música. Conocemos a Mercurio,

---

(x) María, también llamada Miriam, fue la hermana de Moisés y Aarón.

(y) Ex. 15, 20:21. ["Entonces Miriam, la profetisa, hermana de Aarón, tomó su pandereta en la mano, y todas las mujeres la seguían con tímpanos, danzando en coro. Y Miriam les entonaba las palabras: «Canten a Yavé, que se ha cubierto de gloria; carros y caballos ha arrojado al mar.»"]

(z) Núm. 10, 2. ["Hazte dos trompetas de plata: las harás de plata batida. Te servirán para convocar a la comunidad y para dar la señal de levantar el campamento."]

(aa) Jos. 6, 4 y ss. ["Siete sacerdotes llevarán las siete trompetas de los jubileos delante del Arca. El séptimo día darán siete vueltas a la ciudad, luego los sacerdotes tocarán la trompeta. (...)"]

(bb) 1 Cron. 15, 16 y ss. ["David dijo a los jefes de los levitas que dispusieran a sus hermanos, los cantores, con instrumentos musicales, salterios y címbalos para que los hicieran resonar, con voz de júbilo."], así como *Cap.* 23, 5. ["Cuatro mil serán porteros y cuatro mil alabarán a Yavé con los instrumentos que hice para su alabanza], 30 [Tenían que estar presentes todas las mañanas para celebrar y alabar a Yavé, y todas las tardes."]

(cc) 1 Cron. 16, 5. ["Asaf era el jefe; Zacarías era el segundo; luego Uziel, Semiramot, Jejiel, Matatías, Eliab, Benaías, Obededom y Jeiel con sus instrumentos, salterios y cítaras. Asaf hacía sonar los címbalos."]

(dd) 1 Re. 10, 5. ["Lo que se servía en su mesa, los departamentos de sus servidores, los trajes de sus ministros, los uniformes de sus mozos, los holocaustos que ofrecía en la Casa de Yavé; se le cortó la respiración.] y 10 [Ella regaló al rey ciento veinte talentos de oro, perfumes en gran cantidad y piedras preciosas; nunca se había visto llegar una tal cantidad de perfumes como la que la reina de Saba obsequió al rey Salomón."]

(ee) 1 Cron. 25, 1:6. [David y los jefes del ejército separaron para el servicio a los hijos de Asaf, Hemán y Jedutún, que profetizaban acompañándose con cítaras, salterios y címbalos (...)] Otros también le llaman Jeditim.

Apolo, Orfeo y a Anfión, entre otros. Y a pesar de que algunos afirman que Orfeo no existió nunca o, incluso, que la palabra Orfeo significaba en lengua fenicia hombre sabio e instruido, la mayoría de testimonios de la Antigüedad apuntan a que Orfeo existió realmente.(ff) Es cierto que hay mucho de fantástico en ello, pero en estas fábulas hay también parte de verdad.(gg) Hasta la época de Pitágoras no se dieron cambios en la música, siendo él el primero que intentó medir la distancia entre los tonos. Una simple casualidad le llevó a ello. Pues estando en una ocasión en una herrería y al oír cómo martillos de varios tamaños golpeaban el yunque, se dio cuenta de la diferencia de los sonidos según la diferencia de peso en los martillos. Experimentó lo mismo con dos cuerdas diferentes, colgando de una de ellas un peso de seis libras y de la otra uno de 12 libras; se dio cuenta de que cuando se golpeaban las cuerdas, la segunda se comportaba en relación de 2 a 1 respecto a la primera, por lo que sonaba a la octava alta. Del mismo modo halló también la cuarta y la quinta, pero no la tercera, al contrario de lo que algunos creen erróneamente. Esto fue ya suficiente para dar a la música una nueva forma y para crear un nuevo instrumento con varias cuerdas, o para añadirle una cuerda más. Pero pronto se desencadenó una batalla musical, pues a Pitágoras le sucedió Aristógenes de Tarento, discípulo de Aristóteles. Y, como aquél midiera según las ratios y proporciones, y éste investigara todo de oído, surgió un largo conflicto que finalmente se apaciguó por la propuesta de que razón y oído fueran igualmente importantes en el juicio. Algunos atribuyen esta intervención a Tolomeo, otros, a Dídimo, aunque los hay también que afirman que Dídimo era seguidor de Aristógenes. Entre tanto, se supone que el método de enseñanza de Pitágoras se extendió por Grecia durante quinientos o seiscientos años. A los seguidores de Pitágoras se les llamó canónicos, y a

---

(ff) Se afirma que escribió la *Argonautica*, *Hymni* y *Praecepta de Lapidibus*. Se dice que la última edición fue publicada por Andr[eas] Christ[ian] Eschenbach en Utrecht en 1689, con notas científicas y literarias. [Véase la edición actual a cargo de Kissinger Publishing, 2009].

(gg) En aquellos tiempos se idolatraba a los hombres instruidos. Y ésta es la razón por la que todo parece inventado. ¿Quién sabe? Puede que los poetas de siglos futuros tengan razones suficientes para honrar como a dioses a los actuales virtuosos del género, pues realmente parece como si quisieran volver a los tiempos antiguos. En aquellos días era usual, como se ha dicho, deificar a científicos y artistas con sonoras ovaciones en muchos lugares, sin honrarles con otro tipo de reconocimientos. Pero con seguridad, aquellas solas alabanzas colmaban a los virtuosos de naturaleza divina, purificando sus cuerpos, de modo que podían subsistir a base de visiones celestiales sin necesidad de bienes perecederos.

los de Aristógenes se les llamó armónicos.[hh] Desde ese momento hasta el nacimiento de Nuestro Salvador y después, aproximadamente hasta el año 500, o incluso hasta el año 1000, se hicieron esfuerzos por doquier para mejorar algo la música. Se inventaron algunas notas, como hizo **Tolomeo**, por ejemplo, con la tercera mayor, y como hizo cierto **Olimpo** con **algunas notas intermedias**.[ii] Pero lo esencial no cambió...

Además, alrededor del año 502 ó 515, **Boecio**, un noble romano, enseñó la música griega a los romanos tal como él la conocía.[2] Tradujo muchos escritos griegos al latín y, como muchos saben, introdujo en el canto las letras romanas en lugar de las griegas. No menos le debemos al Santo Padre, el **Papa Gregorio** Magno, quien sobre el año 594 se esforzó en mejorar la música, simplificándola significativamente al eliminar las letras innecesarias. Entre otras cosas, debemos agradecerle el canto eclesiástico gregoriano. A pesar de ello, la música siguió siendo, en su mayoría, griega hasta que, finalmente, **Guido d'Arezzo**, inventó la así llamada nueva música, en 1024 o quizás, como otros creen, en 1224.[3] Sin embargo, todavía se renovó y revitalizó más gracias a la invención de cierto ilustrado francés, **Juan de Muris**, o Juan del Muro, que arrojó nueva luz sobre la música.[kk] Se supone que este notorio cambio ocurrió alrededor del año del Señor 1220 o, como otros afirman, en 1330 o incluso en 1353.[4]

Unos tras otros, se aventuraron a añadir nuevos elementos y poco a poco la música fue tomando la hermosa forma con que actualmente nos maravilla. Entre los autores más antiguos se encuentran los que fueron traducidos del

---

[hh] Probablemente **Pitágoras** vivió sobre el año del mundo 3430 y **Aristógenes**, sobre el año 3620. [Leopold Mozart se refiere aquí a uno de los calendarios en los que los años se cuentan a partir de la supuesta creación del mundo. Existen numerosos de estos calendarios pero, por las fechas referidas, parece que el autor apela al calendario de San Beda correspondiente a los primitivos cronólogos cristianos, que sitúan la creación del mundo en el año 3952 a.C. Según los datos actuales, Pitágoras vivió entre el 582 y el 507 a. C. (3370-3445 a. m.) y Aristógenes de Tarento, entre el 354 y el 300 a. C. (3598-3652 a. m.)]

[ii] Es cierto que Tolomeo descubrió la verdadera relación de la tercera mayor, que, sin embargo, sirvió sólo con fines armónicos. El italiano José Zarlino fue el primero que descubrió la relación entre la tercera mayor y menor.

[kk] Guido fue monje benedictino en el monasterio de Pomposa, en la región de Ferrara. Se le apodaba D'Arezzo porque nació en Arezzo, Italia. Lo que él y Juan de Muris hicieron por la música se relatará brevemente en el capítulo primero.

griego al latín por **Boecio** y más recientemente por **Meibomius.**[ll] A ellos les siguió Wallis, que en 1699 publicó en Oxford, Inglaterra, en latín y griego a los restantes autores griegos.[5] **Glareano, Zarlino, Bontemps,**[6] **Zacconi,**[7] **Galileo, Gaffurio, Berard,**[8] **Donius,**[9] **Bonnet,**[10] **Tevo, Kircher, Froschius,**[11] **Artusi, Kepler, Vogt,**[12] **Neidhardt,**[13] **Euler, Scheibe,**[14] **Prinz,**[15] **Werckmeister,**[16] **Fux, Mattheson, Mizler,**[17] **Spies,**[18] **Marpurg, Quantz** y muchos otros que no conozco o cuyos nombres no me vienen a la **mente** en este momento, fueron hombres que donaron al mundo instruido sus escritos musicales. Pero éstos son sólo escritos teóricos. Aquél que busque autores prácticos, podrá encontrar cientos de ellos en los diccionarios de **Brossard,**[19] y **Walter.**[20] El primero escribió su libro en francés; este otro, en alemán, recibiendo ambos gran honor por ello.

§. 6

A continuación procederé con mi investigación; mientras tanto, quiero nombrar a **Mercurio** como inventor de los instrumentos de cuerda, hasta que alguien resulte mayor merecedor de este título. Los escritos antiguos y nuevos coinciden en que cuando el Nilo volvió a su cauce después de haberse desbordado más allá de sus márgenes y haber inundado todo Egipto, **Mercurio** encontró, entre los animales ahogados que habían quedado en los prados y en los campos y praderas, el caparazón de una tortuga en el que sólo quedaban nervios y tendones. Se supone que fue tocarlos y producir diferentes notas según su longitud y **grosor,** lo que inspiró a **Mercurio** la invención de un instrumento semejante.[mm] Y ésta fue la así llamada lira de los antiguos, primer instrumento de cuerda,[nn] del que surgieron muchos otros instrumentos al aumentar el número de cuerdas, que al principio eran sólo tres o cuatro, y al modificar su forma. Otra prueba de ello la encontramos en la palabra *chelys*, que en latín significa violín y que a menudo hace referencia como *chelysta* a un

---

[ll] Marcus Meibomius publicó las obras de Aristógenes [Tercer libro de *Harmonicorum elementorum*], Euclides [*Introductio harmonica*], Nicómaco [*Harmonices manuale*], Alipio [*Introductio musica*], Gaudencio [*Introductio harmonica*], Bachius [*Introductio artis musicae*], Arístides Quintiliano [Tercer libro de *De musica*] y el noveno libro de Marciano Capella [*De musica*] al griego y al latín el cuarto, Amsterdam, en 1652. [*Antiquae musicae auctores septem: graece et latine*, publicado por Ludovico Elzeviro.]

[mm] Polidoro Virgilio, p. 51. [cf. supra] Roberti Stephani, *Thesaurus Linguae Latinae* bajo la entrada *Chelys* [cf. supra].

[nn] *Dizionario universale* de Efraimo Chambers bajo la entrada *Lyra*, p. 187 y 188. [cf. supra]

instrumentista de violín. Pero, al ser su origen griego, y al significar χελυς tanto una tortuga[oo] como la lira de Mercurio,[pp] ¿cómo podemos preguntarnos si nuestro actual violín desciende de Mercurio, de la tortuga que descubrió y, por último, de la mencionada lira?

§. 7

Encontramos muchas referencias acerca de que los instrumentos se encordaban con cuerdas de tripa, tal y como hacemos hoy en día[qq]. El término latino *chorda*, el italiano *corda* y el francés *la chorde* derivan del griego χορδη, que es el término con el que los médicos designan los intestinos.[rr] En todas las lenguas citadas significa cuerda, pues, predominan las cuerdas fabricadas a partir de las entrañas de animales.

§. 8

A continuación nos resta por examinar si los antiguos también frotaban sus instrumentos con un arco. Si creemos a Glareano, incluso la apreciada lira popular se tocaba con arco; dice Glareano, haciendo referencia a un instrumento llamado *tympani schizan*: *(...) arcu, quo Lyrae Chordas hodie equinis setis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius.*[ss] ¿A qué puede referirse esto sino a un arco de violín encordado con crines de caballo y untado de brea? Y, ¿qué nos dice sino que la lira se tocaba con arco o era rasgueada según su estilo interpretativo? Hay también escritos modernos que defienden esta opinión[tt] y, si estamos de acuerdo con Tevo, no nos cabrá ninguna duda al respecto. En efecto, conocemos incluso al inventor del violín y del arco, según lo que él dice: el violín fue inventado por Orfeo, hijo de Apolo, y la poetisa Safo creó el arco al tensar crines de caballo, siendo la

---

[oo] Johann Scapula, *Lexicon Græco-Latinum*. [Existen numerosas ediciones de este diccionario y según Pérez-García, la primera edición de Basilea data de 1579.]

[pp] Roberti Stephani, *Thesaurus Linguae Latinae*, idem.

[qq] Homero, del *Himno en alabanza de Mercurio* – Ἐπτὰ δὲ συμφώνους ὄιον ἐτανύσσατο χορδάς; sino siete cuerdas afinadas en correcta relación entre ellas y fabricadas de tripa de oveja tensada. Y Horacio dice de Mercurio: *Tuque testudo resonare septem callida Nervis.* ["Y tú, lira, dócil en acentuar tus doce cuerdas (...)"]

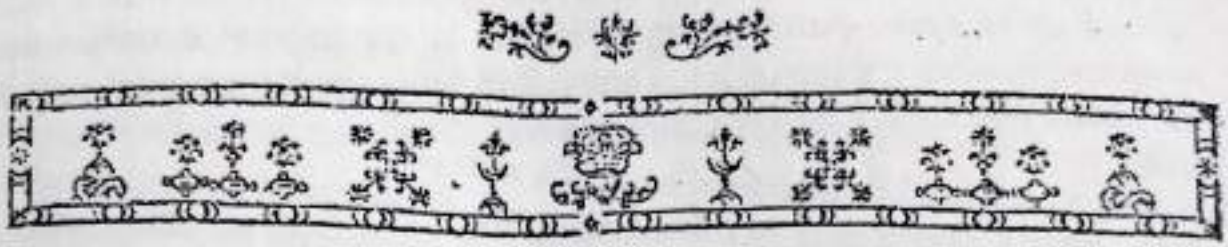
[rr] *Dizionario universale* de Efraimo Chambers bajo la entrada *Corde*, p. 212. [cf. supra]

[ss] Glareano en el *Dodecachordon*, Libro 1, C. 17, pag. 49. Escribió su ΔΩΔΕΚΑΚΟΡΔΟΝ [Dodecachordon] en el año 1547. ["un arco compuesto por cerdas y untado con brea que, en lugar de golpearlas, puede pulsar o frotar las cuerdas de la lira"]

[tt] *Dizionario Universale* de Efraimo Chambers, p. 188. [cf. supra]

primera en tocar el instrumento a la manera actual[au]. Así, según esta afirmación, verdaderamente debemos agradecer a **Apolo** la invención del violín, a **Safo** la forma de frotar el arco, y, considerando su origen histórico, a **Mercurio**, ser el responsable del origen de los instrumentos de cuerda.

[au] Tevo, P. 1, C. 12, p. 11. [cf. supra]



Capítulo I

Primera parte del capítulo I

Sobre las letras y notas musicales antiguas y nuevas, sobre las líneas y claves en uso

§. 1

Es necesario que el principiante, antes de que el profesor le ponga el violín en las manos, memorice no sólo el presente capítulo, sino también los dos siguientes. Pues si el alumno ávido de aprender se apresura a tocar el violín desde el principio, aprenderá las piezas rápidamente de oído, atenderá a los fundamentos sólo de forma superficial y a las primeras reglas inconscientemente, pero nunca se recuperará de esta carencia, lo que le dificultará el acceso al conocimiento de la música.

§. 2

Todas nuestras percepciones nacen de la utilización de los sentidos externos. Para ello deben existir también determinadas señales que, por medio de la vista, estimulen de forma instantánea la voluntad de producir diferentes sonidos, tanto con la voz como mediante los diversos instrumentos musicales, de acuerdo con dichas señales.

§. 3

Los griegos cantaban con ayuda de letras que se escribían tumbadas, de pie, ladeadas o incluso boca abajo. Había aproximadamente 48 letras y no se

usaban líneas, sino que a cada nota le correspondía su propia letra al lado de la cual se escribían puntos que indicaban la duración.[a] Estos puntos les causaron muchos trastornos a los antiguos y tenían tres o cuatro significados: *Punctum Perfectionis, Divisionis, Incrementi et Alterationis.*[b]

§. 4

El Santo Padre, San Gregorio [Magno], estableció la abreviatura mediante letras. Eligió las siete siguientes: A, B, C, D, E, F, G, y las colocó sobre siete líneas, de acuerdo con su altura relativa, de forma que se pudiera reconocer la distancia entre las notas. Por tanto, cada línea tenía su letra y se cantaba con ayuda de las mismas.

§. 5

Aproximadamente 500 años más tarde, surgió **Guido**, que fue responsable de un importante cambio. Se dio cuenta de que era muy difícil pronunciar las letras, por lo que las cambió por seis sílabas que tomó de la primera estrofa de un himno compuesto para la fiesta de San Juan Bautista, concretamente *ut, re, mi, fa, sol, la:*

ut *queant Laxis,*	*resonare fibris*
mira *gestorum*	**fa**muli *tuorum*
solve *polluti,*	**la**bii *reatum*
	Sancte Ioannes! [c]

---

[a] *Gaffurio, Practica Musicae, L. 2. C. 2.* [Publicado en primera edición en Milán, 1496. Actualmente puede consultarse la edición traducida al inglés y comentada por Irwing Young, University of Wisconsin Press, 1969.] Véase también *Marcus Meibomius.* [Se refiere a su tratado *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine,* sobre la música en la Antigüedad, publicado en Amsterdam por Ludovico Elzivir en 1652. Actualmente puede consultarse la edición de Broude Brothers Limited, Nueva York, 1977.]

[b] *Zarlino, P. 3, C. 70.* [Se refiere a *Institutioni et Demostrationi di Musica,* Venecia, 1602] *Glareano, L. 3, C. 4.* [Se refiere al *Dodecachordon,* Basilea, 1547.] *Artusi, L'Arte del Contrapunto, p. 71.* [*L'Arte del Contrapunto ridotto in tavole,* Venecia, 1586. Reimpreso en Hildesheim en 1969.]

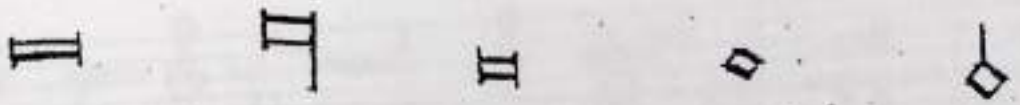
[c] **Angelo Berardi** lo condensó en un solo verso: *ut relevet miserum fatum solitosque labores.* ["Con el fin de aliviar el mísero destino y las labores habituales". Según HAWKINS, J.: *A general history of the science and practice of music,* Londres, 1776, este verso no aparece en ninguna de las obras catalogadas de Berardi, sino que fue usado alrededor de una imagen de violín como logotipo del impresor Monti de Bolonia].

§. 6

Pero no se quedó en este punto. Convirtió poco a poco las sílabas en grandes puntos que colocó sobre las líneas, escribiendo sílabas o palabras debajo de ellos. Fue incluso más allá, y se le ocurrió colocar los puntos también en el espacio intermedio entre líneas.(d) De este modo ahorró dos líneas, reduciendo las anteriores siete a cinco. Esto fue un gran logro, pero debido a la igualdad de los puntos, la música resultaba lenta y soporífera.

§. 7

Esta dificultad fue resuelta por Juan de Muris.(e) Éste sustituyó los puntos por notas, de lo que surgió el mejor sistema de división del tiempo y de medida que había existido hasta el momento. En primer lugar, ideó las cinco siguientes figuras:



Máxima *Longa* *Breve* *Semibreve* *Mínima* (f)

Después se aventuró a añadir dos más a estas cinco figuras: la semimínima y la fusa. Por ejemplo, la semimínima surgió a partir de la mínima, ennegreciéndola o dejándola blanca, pero añadiéndole un pequeño corchete en la parte superior. De igual forma presentó la fusa ennegrecida,[1] diferente de la semimínima por el corchete superior; también la dejó blanca pero con dos corchetes. Por último, los instrumentistas se tomaron la libertad de dividir también la fusa, inventando la semifusa. Este descubrimiento evolucionó rápidamente. Se le pusieron dos corchetes a la nota ennegrecida o tres corchetes al dejarla blanca (g). Finalmente, con el paso de los años, la

---

(d) De estos puntos derivó la palabra *contrapunto*, estilo compositivo que debe conocer todo aquel que desee ser considerado un compositor completo.

(e) Ya se ha dicho en la introducción quiénes fueron Guido y Juan de Muris.

(f) *Glareano L. 2. C. 1.[Dodecachordon]*

(g) *Glareano, ibidem*

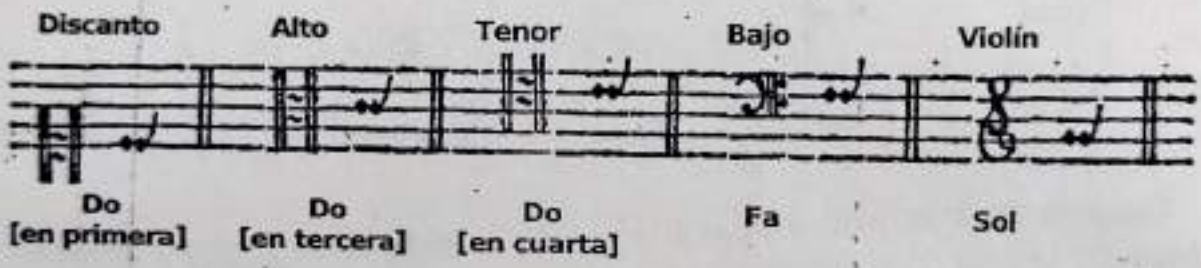
música se fue desarrollando y alcanzó poco a poco, y con gran esfuerzo, el grado de perfección [h] del que actualmente goza.

§. 8

En la actualidad colocamos las notas sobre cinco líneas que, al igual que una escalera, nos permiten al instante reconocer el ascenso y descenso de la línea melódica. También se escriben sobre o bajo las líneas cuando lo exige la altura o la gravedad del instrumento o de la melodía.

§. 9

Cada instrumento puede reconocerse por un signo, llamado clave[i]. La clave se coloca siempre en una línea. Identifica siempre a determinada nota, a partir de la cual reconocemos la melodía y la secuencia de la escala musical. Aclararemos esto aquí. Estas son las claves:



El discanto, el alto y el tenor se escriben en clave de Do, por lo que las notas sucesivas ascendentes serán Re, Mi, Fa, etc. La clave del bajo es la clave de Fa, por lo que las siguientes notas en sentido descendente serán Mi, Re, etc., y en sentido ascendente, Sol, La, etc. La clave del violín se coloca sobre el Sol, como veremos en la explicación de las letras.

§. 10

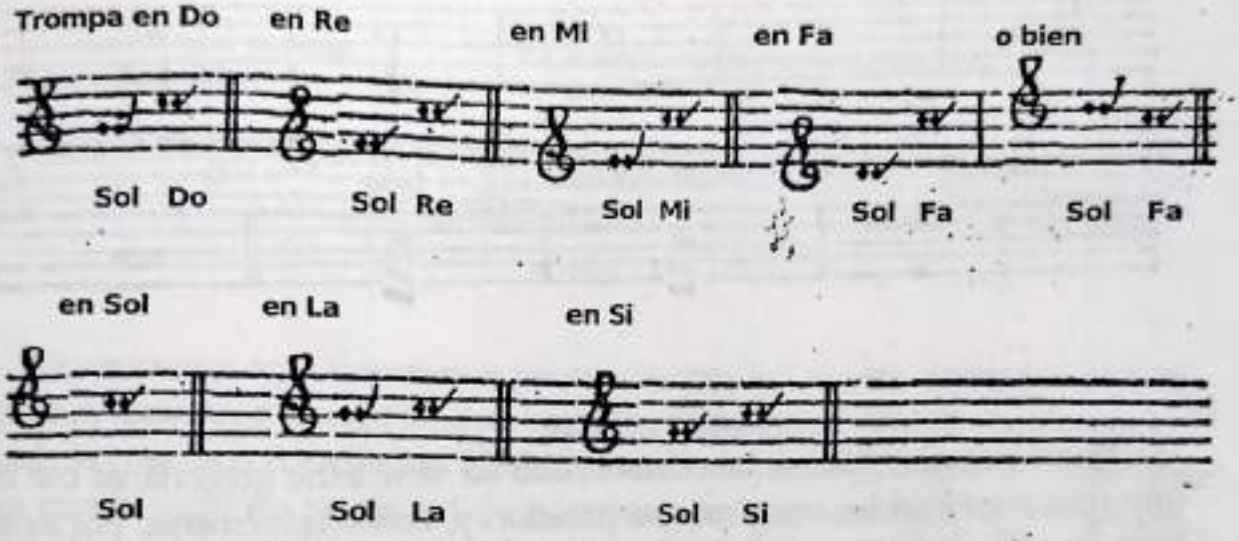
Pero el violín no es el único instrumento que hace uso de esta clave, pues otros instrumentos como la trompeta, la trompa de caza, la flauta travesera y

---

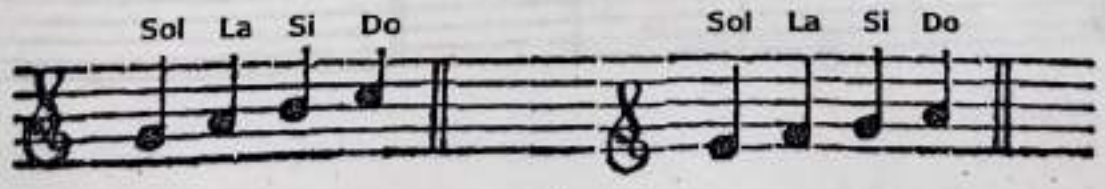
[h] Que a nadie le sorprenda la palabra perfección. Si examinamos el asunto minuciosa y rigurosamente, advertiremos que quedan niveles que alcanzar. Aun así, pienso que, si fuera cierto que la música griega curaba enfermedades, entonces la música actual debería, sin lugar a dudas, sacar a los muertos de sus tumbas.

[i] La palabra clave [o llave] se usa de modo figurado. Pues, al igual que una llave de hierro abre la cerradura para la que ha sido fabricada, del mismo modo la clave musical nos abre el camino hacia la melodía a la que se aplica.

todos los instrumentos de viento similares también la utilizan. Y aunque el violín es fácil de distinguir por sus agudos y graves o por ciertos pasajes característicos,[k] sería bueno que se sustituyera esta clave para, al menos, la trompeta y la trompa de caza. Este cambio permitiría reconocer inmediatamente la necesidad de una trompeta en Do o en Re, o de una trompa en Do, Re, Fa, Sol o La, etc. Se podría escribir de este modo:



Sigue siendo una clave de Sol y si se cuenta la distancia hasta el espacio donde normalmente se halla el Do agudo del violín, se reconoce inmediatamente el tipo de trompa que nos indica la clave. Antiguamente se escribía a menudo de esta forma la clave de Sol, una tercera inferior, para que las notas más agudas cupieran en el papel [clave de Sol en primera línea]. A esta clave de Sol en la primera línea se le llamaba clave francesa. Por ejemplo:

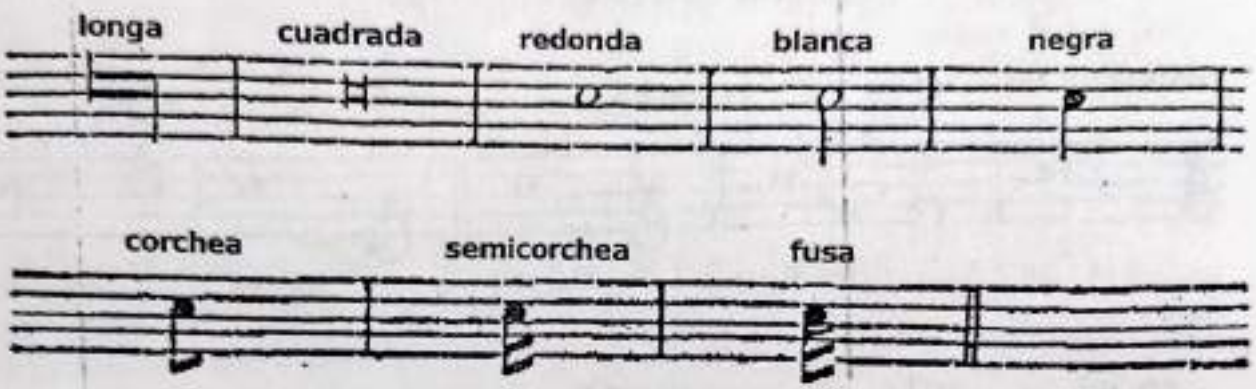


Clave francesa

[k] Éste es un punto crítico en el que se descubren completamente los compositores a medio formar. En la frase se ve inmediatamente si el compositor entiende la naturaleza del instrumento. Y, ¿quién no reiría cuando, por ejemplo, se le exijan al violín tales pasajes, saltos y duplicaciones [dobles cuerdas] que requerirían cuatro dedos más?

§. 11

Las notas son signos musicales que indican, por su posición, la altura de un sonido, y por su figura, la longitud o duración de aquellas notas que intentamos producir mediante la voz o mediante los instrumentos adecuados. A continuación presentamos las figuras actuales y su nomenclatura: [2]

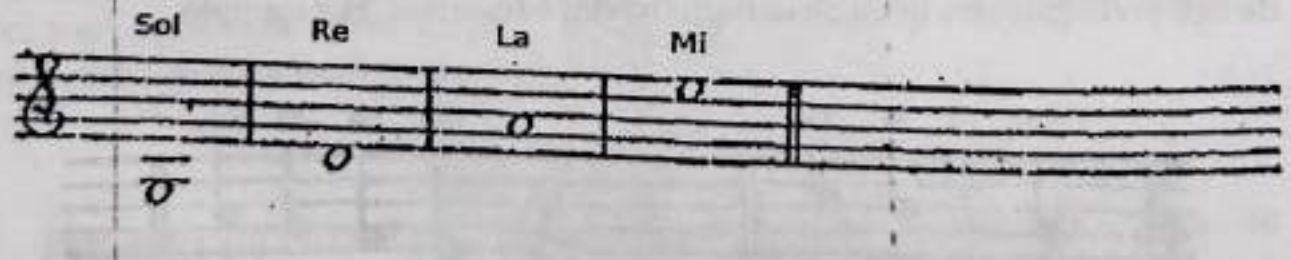


§. 12

Hasta nuestros días se han conservado las siete letras gregorianas con las que diferenciamos las notas por su posición y, consecuentemente, por su altura. Son las siguientes: A [la], B [si], C [do], D [re], E [mi], F [fa], G [sol], y se repiten perpetuamente.

§. 13

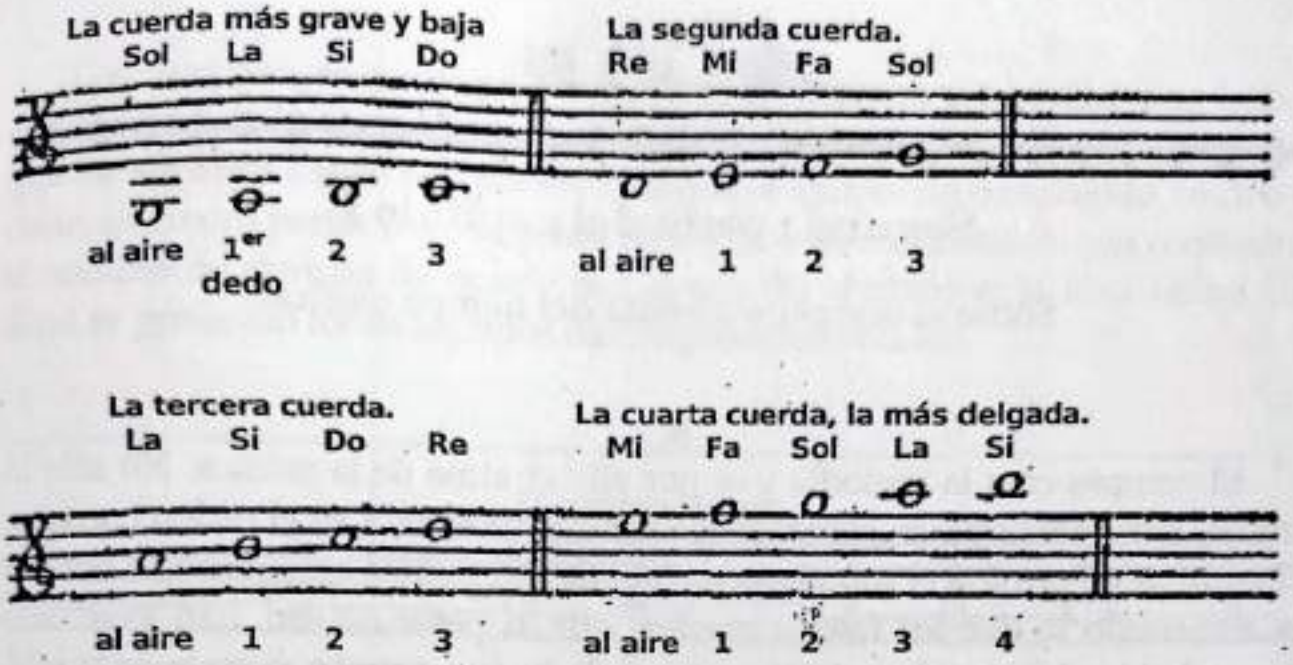
El violín tiene cuatro cuerdas; cada una de ellas recibe su nombre a partir de alguna de estas siete letras. Concretamente:



La cuerda más fina o delgada se llama Mi; junto a ella está la cuerda La, algo más gruesa; la siguiente es Re y la más robusta se llama Sol.

§. 14

Para producir los demás sonidos hay que colocar los dedos en las cuerdas en el siguiente orden:



Observamos aquí claramente las cuatro cuerdas al aire, señaladas con letras mayúsculas, a las que siguen las notas intermedias que se consiguen pisando la cuerda con los dedos. El alumno deberá memorizarlas bien, de modo que pueda tocar sin necesidad de mirarlas y sepa, al instante, sin pensar demasiado, qué nombre corresponde a cada sonido, con independencia del lugar en el que se produzca. No podemos dejar de señalar en este punto que entre estas siete notas aparece la B [Si], que deberá llamarse siempre H, aparezca con el signo (♮) o con el signo (b♮). La razón de ello se explicará en su momento.[3]

Segunda parte del capítulo I

Sobre el tiempo, o medida del tiempo musical

§. 1

El compás crea la melodía y es por ello el alma de la música. No sólo la anima, sino que también coloca todos sus componentes en el orden correcto. El compás determina el momento en que deben tocarse las diferentes notas y es a menudo lo que les falta a muchos que, a pesar de ello, han avanzado llegando bien lejos en la música y gozan de buena opinión ajena y de sí mismos. Este defecto se debe a haber descuidado el compás, en primer lugar. Todo depende de la medida del tiempo musical, de manera que el profesor debe emplearse pacientemente para que el alumno lo comprenda correctamente, con diligencia y atención.

§. 2

El compás se indica mediante el movimiento ascendente y descendente de la mano, por el que deben guiarse los que cantan o tocan juntos. Y, del mismo modo que los médicos denominan a los movimientos del pulso **sístole** y **diástole**,[a] así en la música el movimiento descendente se llama tesis y el movimiento ascendente de la mano, arsis.[b]

§. 3

En la música antigua existían varios sistemas de notación, discordantes entre sí, por lo que había gran confusión. Se señalaba el tiempo con un círculo, entero o medio, que a veces se partía, se giraba, o se distinguía por un punto en su interior o en su exterior. Puesto que no tiene ya sentido referirse a este sistema caduco e imperfecto, remitiremos a los interesados directamente a las antiguas fuentes. [c]

---

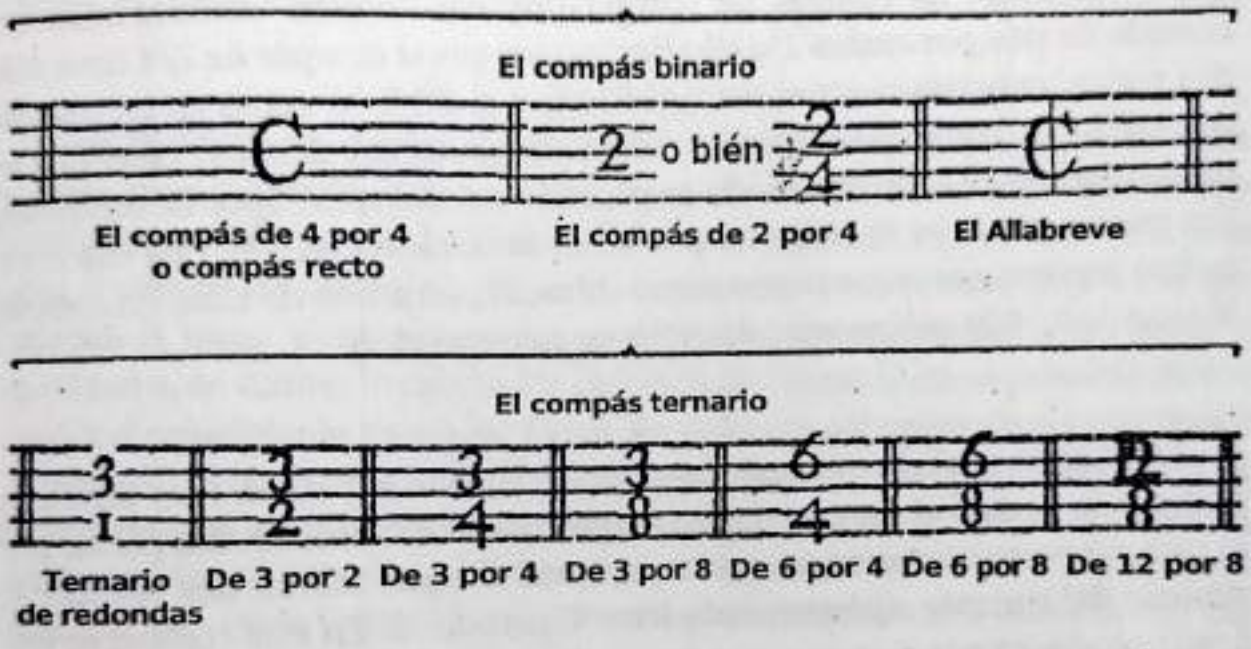
[a] Συστολή, Διαστολή.

[b] Θέσις, Αρσις, Giuseppe Zarlino, C. 49. Estos términos derivan, indiscutiblemente, de τίθημι, *pono* [dejo], y αἴρω, *tollo*, [tomo].

[c] Información sobre ello puede encontrarse, entre otros, en Glareano, L. 3, C. 5, 6 y 7. Véase también *Artusi*, pp. 59, 67 ss., y *Froschium*, C. 16.

§. 4

Los compases se clasifican actualmente en binarios o ternarios[1] y se indican al inicio de la obra. Los compases binarios tienen dos partes[d], mientras que los ternarios tienen tres partes. Para que el alumno lo comprenda, se dividirán en cuatro partes los compases binarios, o los compasillos, que recibirán el nombre de compás de cuatro por cuatro. Su símbolo es la letra latina C. Aquí se presentan todos los tipos de compases habituales.



Estos tipos de compases bastan para mostrar las diferencias naturales entre melodías rápidas y lentas, y también para mayor comodidad de quien marca el tiempo[e]. Pues para una melodía rápida es más adecuado el compás subdividido en doce [12/8] que el subdividido en tres [3/8], pues, no se podría dirigir en este compás en tiempo rápido sin mover a la risa a los espec-

---

[d] El buen compositor sabe que el tiempo binario tiene casi siempre dos partes; pues la obra musical no habla bien de su autor cuando plantea una cadencia en el segundo o cuarto tiempo. Sólo puede perdonarse en algunas obras, sobre todo en ciertas danzas campesinas y en otras melodías poco conocidas.

[e] Los señores críticos no se sorprenderán de que omitamos los compases de 4/8, 2/8, 9/8, 9/16, 12/16, 12/24, 12/4. En mi opinión, no son útiles. Se utilizan poco o nada en las obras más modernas y hay ya suficientes variantes de compases para expresarlo todo, sin necesidad de recurrir a estos últimos. Aquel que lo desee, que los use. Incluso omitiría gustosamente el compás de 3/1, si no estuviera aún en uso en algunas antiguas piezas eclesiásticas.

tadores, especialmente si, para las dos primeras corcheas, se levantara mucho la mano y se quisiera forzar un movimiento descendente para cada una de ellas, lo que ciertamente resultaría muy cómico.

§. 5

Entre los compases, el principal es el llamado compasillo,[2] con el que se ponen en relación todos los demás,[3] ya que la cifra superior es el numerador y la inferior, el **denominador**. Podemos decir, por tanto, que **de las cuatro notas que conforman un compás de compasillo, dos de ellas conformarían un compás de dos por cuatro**. De ello derivamos que el compás de 2/4 tiene sólo dos partes, concretamente el tiempo fuerte y el débil. Y, como en un compás de cuatro por cuatro o compasillo caben cuatro negras, deberán caber dos en un compás de 2/4. De este modo se procede con todos los tipos de compases. Del mismo modo se ve en el compás ternario de redondas 3/1, que está compuesto por tres notas que tienen como duración, cada una de ellas, un compás binario de 4/4; lo cual se aclarará en la siguiente sección.

§. 6

El compás allabreve es una simplificación del compasillo. Sólo tiene dos partes y no es sino el compás de cuatro por cuatro dividido en dos partes, por lo que, consecuentemente, en cada parte del compás cabrán dos negras.[4] El símbolo del compás allabreve es la letra C partida: ¢. En este compás se utilizan pocos adornos. (f)

§. 7

Realmente, ésta es sólo la división matemática del compás, a la que llamamos medida del tiempo y pulso.(g) Pero ahora llegamos a un aspecto importante: la velocidad.[5] No sólo hay que saber marcar el tiempo correcta y regularmente, sino que también hay que deducir, a partir de la pieza, si la misma requiere un movimiento lento o rápido. Al inicio de la pieza, se escriben determinadas palabras que la caracterizan, como **Allegro**, alegre; **Adagio**, lento, etc. Pero hay distintos grados de rapidez y lentitud. E incluso cuando el compositor se esfuerza por explicar más claramente la velocidad requerida, utilizando más términos y palabras complementarias, le resulta imposible describir, de manera completamente exacta, la velocidad con que desea que se

---

(f) Los italianos llaman al compasillo *tempo minore*, y al allabreve, *tempo maggiore*.
(g) *Tempus, mesum*, y *tactus*, en latín. *Battuta*, en italiano. *La mesure*, en francés.

interprete la pieza. Por tanto, esto deberá deducirse de la pieza misma, y de esta suerte se puede conocer la verdadera valía de un músico, sin error posible. Cada melodía tiene al menos una frase en la que se puede reconocer con bastante seguridad qué velocidad requiere la pieza. Frecuentemente, si se consideran con atención otros aspectos, la frase se verá forzada a adoptar su velocidad natural. Debemos recordar este factor, pero sabiendo también que, para adquirir esta capacidad de reconocimiento, hace falta experiencia y buen juicio. ¿Quién me contradirá si incluyo esta capacidad entre las más grandes perfecciones del arte de la música?

§. 8

Por tanto, no se deben ahorrar esfuerzos para que el principiante comprenda perfectamente cada compás. Para ello es recomendable que el profesor guíe con frecuencia la mano del alumno según el pulso y que interprete para él piezas con diferentes tipos de compases y velocidades, dejándole que marque el ritmo para comprobar si entiende correctamente la división, la igualdad y, en última instancia, los cambios de *tempo*. Si no se procede de este modo, el principiante tocará las piezas de oído, sin ser capaz de marcar bien el tiempo. Y, ¿a quién no le hará reír que cuente que yo mismo conocí a un intérprete que, aun siendo capaz de tocar bastante bien el violín, era incapaz de llevar bien el tiempo, especialmente de las melodías lentas? No sólo eso, sino que, en vez de indicar los cuatro tiempos correctamente, imitaba con gestos de la mano, todas las notas que sonaban, moviéndola lentamente en las notas largas y agitándola en las rápidas: en una palabra, expresando todos los movimientos que oía en la música con movimientos similares de la mano. ¿A qué se debe esto, sino a haber puesto a un principiante el violín entre las manos antes de haberle instruido suficientemente? Por ello, habrá que enseñarle previamente a marcar, expresar y discernir el pulso de cada negra seriamente, con igualdad en el ritmo, espíritu y esfuerzo. Después, podrá tomar el violín con provecho.

§. 9

No poco perjudicará a los principiantes que se les acostumbre a subdividir siempre las corcheas. ¿Cómo es posible que un alumno al que el profesor confunda con este método erróneo pueda lograr un *tempo* medianamente rápido contando cada corchea? Lo que es aún peor, ¿y si subdividen mentalmente las negras, o incluso las blancas, en corcheas, marcándolas con el arco, e incluso (como yo mismo he oído) contando en voz alta, o dando golpes con el pie? La gente se excusa argumentando que este método de enseñanza se usa

sólo por la necesidad de enseñar lo antes posible al principiante la división igual del tiempo. Sin embargo, este tipo de hábitos permanecen y el alumno depende de ellos, resultándole finalmente imposible tocar correctamente un solo compás sin subdividirlo.[h] Por tanto, hay que enseñarle bien el pulso de negra y, a continuación, guiar la enseñanza de tal manera que el principiante sepa dividir con perfecta exactitud las negras en corcheas, las corcheas en semicorcheas, y así sucesivamente. En el siguiente capítulo se aclarará este punto con algunos ejemplos.

§. 10

A veces, el alumno entiende la división pero no es exacto en la igualdad del pulso. Obsérvese en este caso el carácter del alumno para no echarle a perder de por vida. Una persona alegre, divertida o apasionada siempre se acelerará más; una persona triste, indolente o tranquila tenderá a refrenarse. Si se permite que alguien de espíritu fogoso toque de inmediato piezas rápidas antes de saber interpretar las lentas, llevando exactamente el pulso, el hábito de acelerar permanecerá en él durante toda la vida. Por otra parte, si a alguien tranquilo o melancólico se le dan sólo piezas lentas, seguirá siendo un intérprete sin espíritu, un intérprete triste y apático. Por tanto, se pueden combatir estas carencias propias del temperamento mediante una correcta instrucción. El apasionado puede ser refrenado con piezas lentas para comedir su espíritu poco a poco; por otra parte, puede animarse al intérprete apático mediante piezas alegres, hasta, finalmente y de una vez por todas, transformar a un medio muerto en persona viva.

§. 11

Sobre todo, no se debería dar al principiante nada difícil antes de que pueda tocar piezas fáciles a tempo. Además, no se le deberán dar minuetos u otras piezas melódicas que aprenda con facilidad de memoria, sino darle desde el principio las secciones centrales de conciertos donde haya pausas o

---

[h] Pero a veces debe pensarse en métodos diferentes cuando se ha de enseñar algo a gente sin habilidades naturales. En este sentido, me vi en cierta ocasión obligado a inventar una explicación especial de las notas. Representé las redondas como el así llamado batz o cuatro monedas de kreutzer; las blancas como medio batz, las negras como un kreutzer, las corcheas como medio kreutzer o como dos pfenning, la semicorchea como un pfenning y, por último, la fusa como un heller. ¿No es gracioso? Pero, por gracioso y absurdo que suene, funcionó, pues esta semilla era la adecuada para la tierra en la que se echaba.

movimientos fugados; en una palabra, piezas en las que tenga que llevar a la práctica todo lo que precisa saber y que pueda leer a primera vista, y en las que esté obligado a mostrar si ha entendido las reglas que se la han enseñado. De lo contrario, se acostumbrará a tocar de oído y al tuntún.

§. 12

El alumno deberá esforzarse especialmente en acabar todo lo que interprete, al mismo *tempo* que lo empezó. De esta manera evitará un error común que se observa en muchos músicos, que terminan una pieza con un tempo mucho más rápido que el que eligen para comenzar. Por ello, desde el principio de su instrucción, deberá actuar con particular moderación; y si estudia piezas más difíciles, no deberá empezarlas más rápidas de lo que confía en tocar correctamente los pasajes rápidos. Deberá estudiar los pasajes difíciles repetidamente con gran atención hasta que adquiera la habilidad necesaria para tocar la pieza entera en un *tempo* correcto y regular.

Tercera parte del capítulo I

Sobre la duración o valor de las notas, silencios y puntos, con una explicación de todos los signos musicales y términos técnicos

§. 1

Ya se mostró en el apartado anterior la forma que las figuras tienen actualmente. Falta ahora por explicar la duración o valor de las mismas, sus diferencias, las formas de los silencios, etc. En primer lugar hablaré del silencio, después pondré en relación las notas y los silencios, colocando bajo cada figura el silencio correspondiente.

§. 2

La pausa es un signo de silencio.[1] Hay tres razones por las que se instituyó el silencio como necesario en la música. En primer lugar, por comodidad de los cantantes e instrumentistas de viento, para dejarles tiempo para descansar y tomar aire. En segundo lugar, por la necesidad de que la letra de las canciones tenga puntuación y porque en algunas composiciones una u otra voz debe callar varias veces para no perjudicar la melodía ni hacerla ininteligible. En tercer lugar, por elegancia. Pues, al igual que la continuidad permanente de las voces es perjudicial para cantantes, intérpretes y audiencia, del mismo modo despierta gran satisfacción la alternancia de las voces y su unión y armonía final.[a]

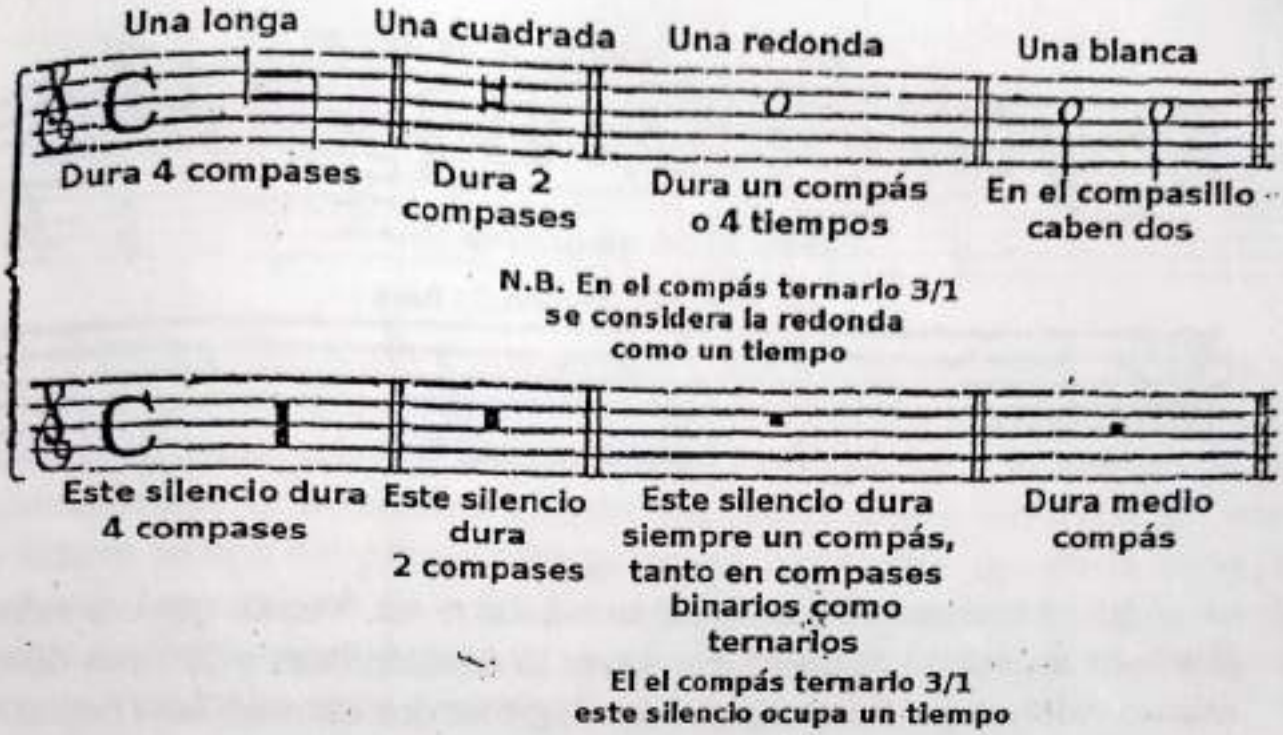
§. 3

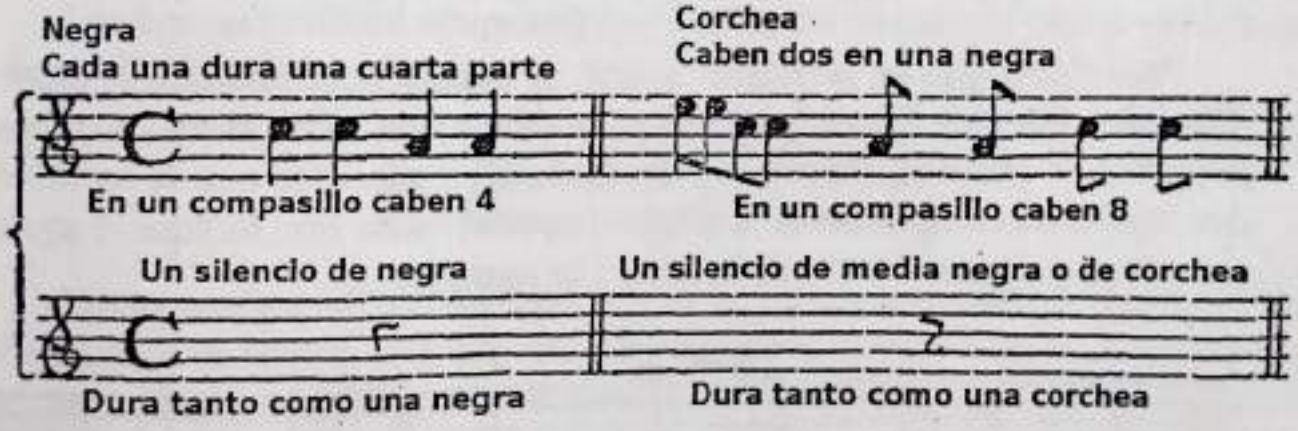
Un tipo de silencio es el sospiro [suspiro][2] Se le llama así porque tienen corta duración.[b] A continuación colocaré cada silencio bajo la nota con la que coincide en duración o valor.

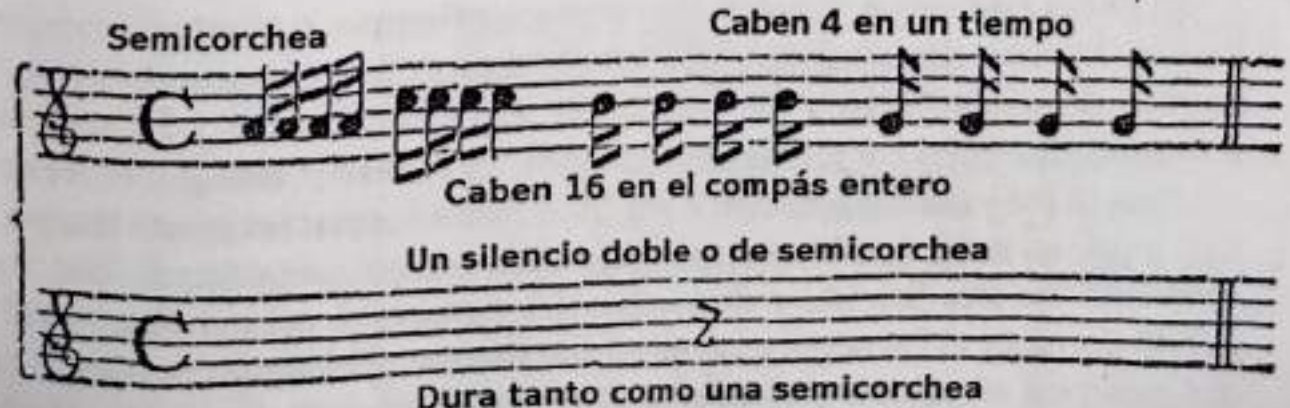
---

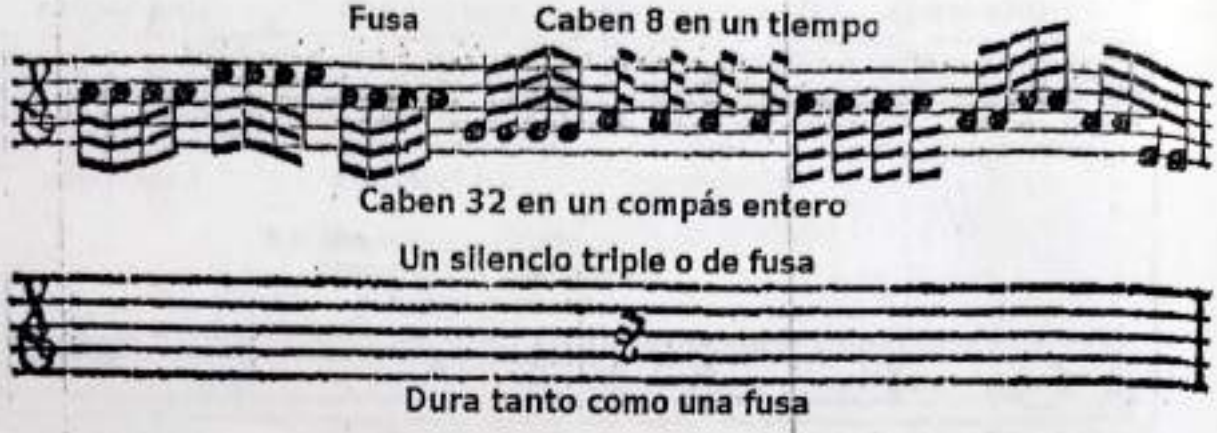
[a] Mucho depende del lugar en que el compositor coloca el silencio. Pues incluso una breve pausa en el lugar adecuado puede producir un gran resultado.

[b] Del italiano *sospirare*, suspirar.


Una longa
Una cuadrada
Una redonda
Una blanca
Dura 4 compases
Dura 2 compases
Dura un compás o 4 tiempos
En el compasillo caben dos
N.B. En el compás ternario 3/1 se considera la redonda como un tiempo
Este silencio dura 4 compases
Este silencio dura 2 compases
Este silencio dura siempre un compás, tanto en compases binarios como ternarios
Dura medio compás
El el compás ternario 3/1 este silencio ocupa un tiempo


Negra
Cada una dura una cuarta parte
Corchea
Caben dos en una negra
En un compasillo caben 4
En un compasillo caben 8
Un silencio de negra
Un silencio de media negra o de corchea
Dura tanto como una negra
Dura tanto como una corchea


Semicorchea
Caben 4 en un tiempo
Caben 16 en el compás entero
Un silencio doble o de semicorchea
Dura tanto como una semicorchea

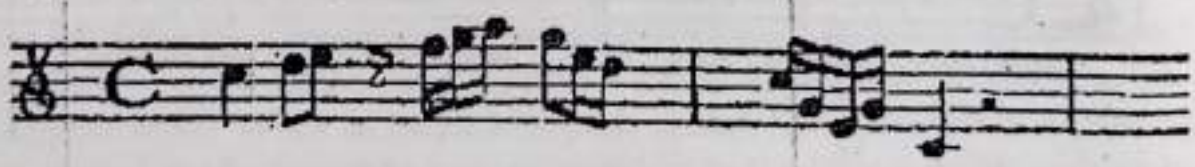


§. 4

Aquí se ven muy claros los valores de las notas. Vemos que una redonda, dos blancas, cuatro negras, 8 corcheas, 16 semicorcheas y 32 fusas tienen el mismo valor, y que la redonda, al igual que las dos blancas, las 4 negras, las 8 corcheas, etc., ocupan un compasillo entero o cuatro negras.

§. 5

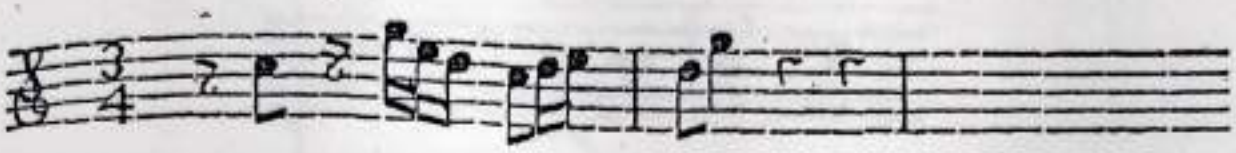
Pero dado que, en la música actual, se mezclan continuamente todos los diferentes tipos de figuras y silencios, se dibuja una barra entre los compases para mayor claridad. De este modo, las notas y silencios que se hallan entre dos barras de compás deben siempre sumar el valor que indique el signo de compás que figura al inicio de la obra. Por ejemplo:



El Do es una negra, y, por tanto, **el primer tiempo, o cuarto de compás**; el Re y el Mi son dos corcheas, por lo que conforman **el segundo tiempo**; el silencio de semicorchea y las tres notas siguientes Fa, Sol y La son cuatro semicorcheas y, en consecuencia, constituyen **el tercer tiempo**; el Sol como corchea, el Mi y las dos semicorcheas Mi y Re conforman **el cuarto tiempo**. En este lugar se traza una línea, pues aquí acaba el primer compás. Las cuatro semicorcheas Do, Sol, Mi, y de nuevo Sol, forman **el primer tiempo** del segundo compás; el Do negra es **el segundo tiempo**, y el siguiente silencio dura dos tiempos, **el tercero y el cuarto**, pues es un silencio de blanca. Después viene otra línea y aquí acaba el segundo compás.

§. 6

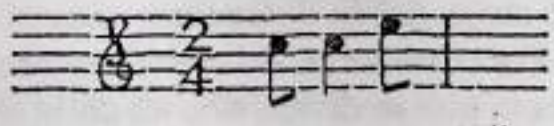
Lo mismo ocurre en compases ternarios. Por ejemplo:



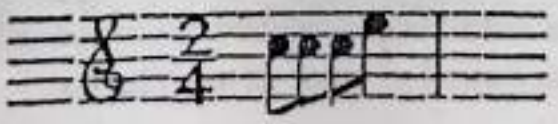
El primer silencio dura una corchea y, por tanto, medio tiempo; a ella se añade el siguiente Do corchea, con lo que se completa **el primer tiempo**. El silencio de semicorchea y las tres semicorcheas Sol, Mi y Re forman **el segundo tiempo**. El Do corchea y las dos semicorcheas Re y Mi forman **el tercer y último tiempo** del primer compás, al que separa del segundo la barra de compás. Las corcheas Re y Sol son el primer tiempo y los dos silencios de negra son los tiempos segundo y tercero del segundo compás. Y así sucesivamente en todos los tipos de compás.

§. 7

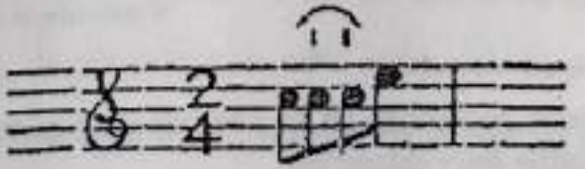
Las figuras también aparecen combinadas de forma que una o varias han de ser divididas. Por ejemplo:



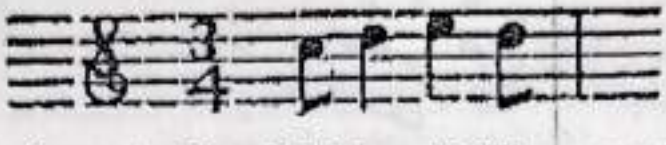
El Do corchea sólo dura aquí medio tiempo, por lo que el siguiente Do negra debe dividirse, primero sólo mentalmente, pero más tarde también con el arco, perteneciendo la primera mitad al primer Do corchea y la segunda mitad a la segunda corchea Mi. Quien no sea capaz de comprenderlo, imagínese el ejemplo anterior escrito de la siguiente manera:



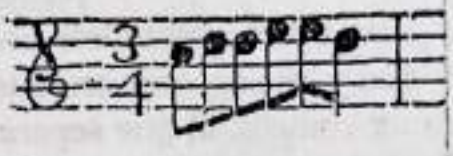
y tóquelo también como se presenta aquí. Más tarde deberá tomar el segundo y tercer Do con el mismo valor de tiempo en un mismo arco, de forma que la división de las notas quede clara mediante un acento del arco en cada nota. Por ejemplo:



Esto también se puede hacer cuando aparezcan varias notas seguidas que se deban dividir. Por ejemplo:



Puesto que las dos notas Re y Mi deben dividirse, se puede tocar primero de la siguiente manera para lograr una precisa exactitud de tiempo:

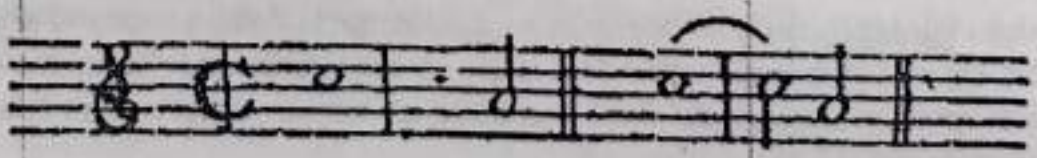


Pero luego se tocará así:

Puesto que las dos notas Re se tocan con el arco arriba y, por el contrario, las dos notas Mi, arco abajo, deben distinguirse entre sí mediante una presión añadida en el arco.(c) Principalmente, deberemos esforzarnos en no acortar la segunda parte de la nota que se divide, sino en darle el mismo valor que a la primera parte. Porque esta desigualdad en la división de las notas es un vicio muy extendido que fuerza a apresurar el tempo.

§. 8

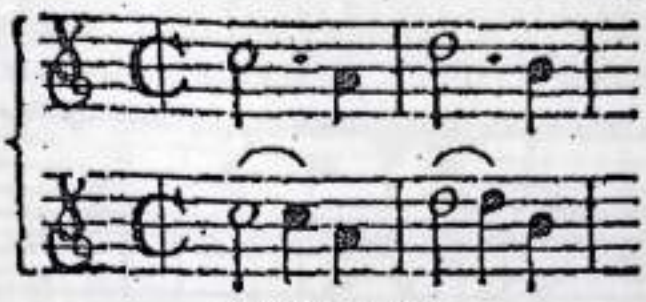
El puntillo que se coloca junto a una nota alarga la figura precedente en la mitad de su valor; por tanto, la nota a la cual sigue el punto ve añadida su duración natural otra mitad suplementaria. Por ejemplo, si el puntillo sigue a una redonda, el punto tendrá el valor de una blanca:



Equivale a esto

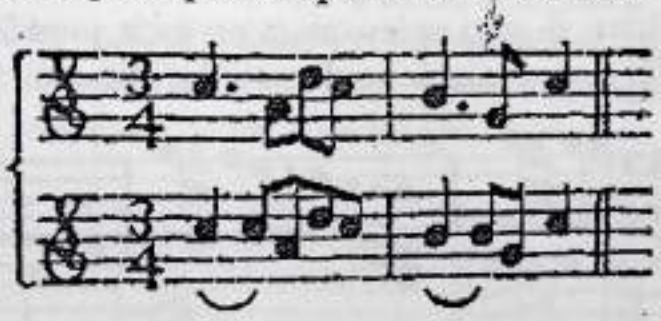
(c) Cuando hablemos en su momento de los adornos musicales, aprenderemos a interpretar estas notas de forma muy diferente.

Después de una blanca, el punto equivale a una negra.



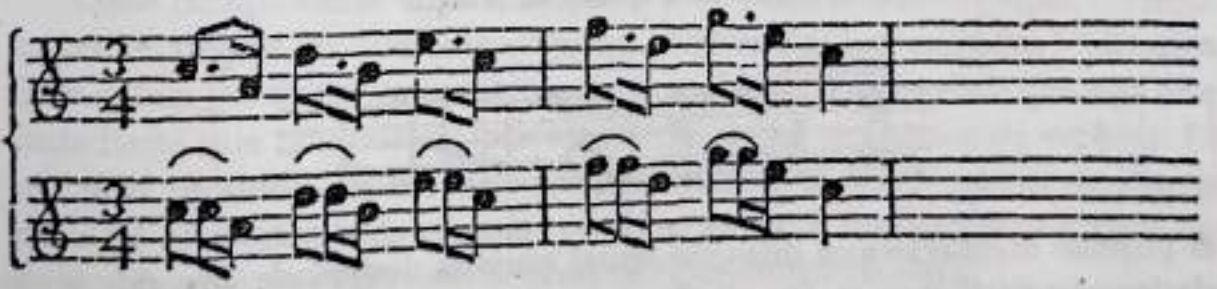
Equivale a esto

Después de una negra, el punto equivale a una corchea.

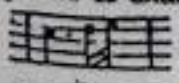
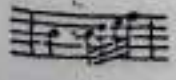


Equivale a esto

Después de una corchea, una semicorchea, etc.[d]

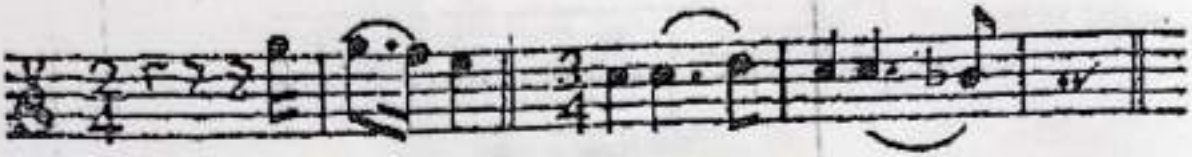


---

[d] No soy capaz de entender cómo lo demuestran quienes afirman que el valor del punto es exactamente el mismo que el de la nota que le sigue. Si, por ejemplo aquí  el punto, de acuerdo con esta regla, vale una semicorchea, y aquí  sólo vale una fusa, a tal profesor no le saldrán bien las cuentas en el compás.

§. 9

En piezas lentas, el puntillo deberá destacarse al principio con un acento en el arco para mantener el pulso con mayor seguridad. No obstante, cuando ya se ha asentado firmemente el pulso, el puntillo se unirá a la nota, extinguiéndose gradualmente y ya no deberá distinguirse con un acento. Por ejemplo:

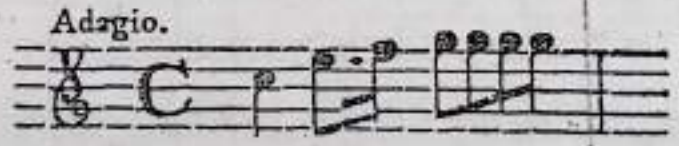


§. 10

En piezas rápidas, el arco se levantará en cada puntillo; para ello, cada nota se tocará suelta y separada de las demás. Por ejemplo:

§. 11

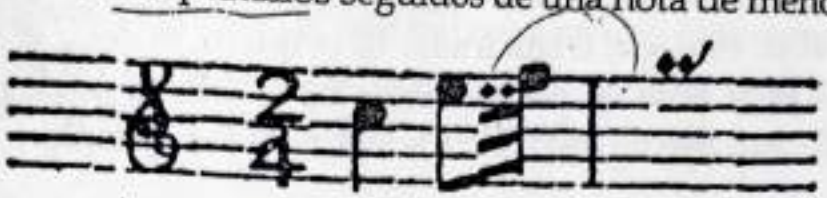
En las piezas lentas, hay ciertos pasajes en los que el punto debe sostenerse más de lo que requiere la anterior norma para que, así, la interpretación no resulte demasiado lánguida. Por ejemplo, si aquí



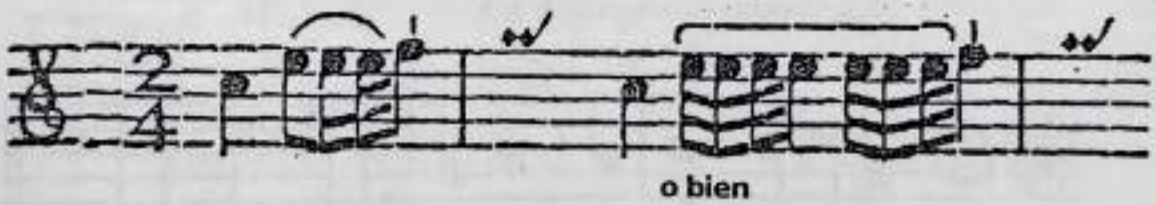
el puntillo mantuviera su duración usual, sonaría demasiado lánguido y verdaderamente mortecino. En este caso, la nota con puntillo debe mantenerse algo más, pero el tiempo que se tome en exceso deberá ser, por así decirlo, robado de la nota que sigue al puntillo.

Por ello, en el ejemplo anterior, la nota Mi con puntillo se deberá mantener algo más, pero la nota Fa se tomará con una arcada corta lo suficientemente tarde para que la primera de las cuatro notas Sol caiga exactamente a tiempo. En general, el puntillo debe mantenerse más tiempo, pues con ello no sólo se anima la interpretación, sino que se evita el error casi general que supone apresurar el tempo. Por el contrario, si el puntillo no se mantiene lo suficiente, la música tiende a acelerarse. Sería bueno insistir en esta mayor duración

del puntillo, y que se estableciera como regla. Al menos, yo lo he hecho así a menudo y he expresado claramente mi idea sobre la forma correcta de interpretarlo escribiendo dos puntillos seguidos de una nota de menor duración:



Es cierto que al principio resulta extraño a la vista. Pero, ¿qué importa? La propuesta tiene sentido y se obra así en favor del buen gusto musical. Veámoslo por partes. La nota Mi es una corchea; el primer puntillo dura la mitad de su valor y es, por tanto, una semicorchea; el segundo puntillo dura la mitad del primero, es decir, una fusa; y la última nota es una fusa. Vemos pues, cómo de un doble puntillo resultan una corchea, una semicorchea y dos fusas, sumando todas juntas una negra, o un tiempo.



o bien

§. 12

Debe comprobarse constantemente si el alumno sabe agrupar correctamente en negras las diferentes figuras, combinadas con puntillos y silencios. Se le deben presentar varios tipos de compases y no permitirle que siga adelante hasta que no entienda perfectamente lo que acabamos de explicar. En efecto, el profesor actuará muy inteligentemente si anota para el estudiante todas las combinaciones de notas posibles, en todos los compases y, para hacerlo más comprensible, escribe unos tiempos debajo de otros.

He aquí un modelo para el compasillo, que el alumno deberá estudiar y tocar posteriormente, una vez haya aprendido el capítulo sobre los arcos.

N. B. Aquí corresponde la tabla que se adjunta al final del libro

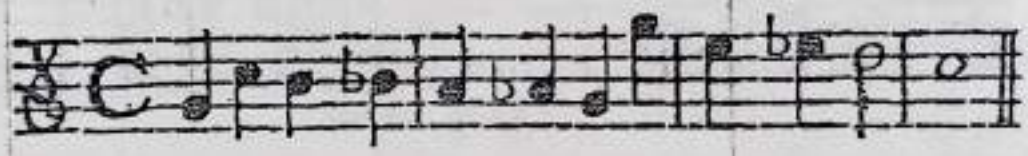
[pp. 254-255]

§. 13

A continuación llegamos a los restantes signos musicales. Éstos son los así llamados sostenido (𝄪), bemol (*b*), y becuadro (♮), al que los italianos llaman *B quadro*, es decir, B cuadrada. **El primero**, es decir el sostenido (𝄪) indica que la nota ante la que se coloca debe subirse medio tono. Por ello, el dedo se colocará medio tono hacia adelante.(e) Por ejemplo:

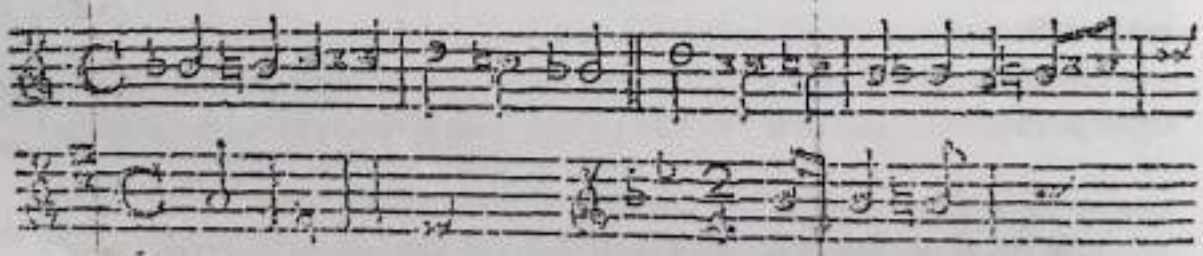
Las notas señaladas con 𝄪 se llaman: La sostenido, Si sostenido, Do sostenido, Re sostenido, Mi sostenido, Fa sostenido y Sol sostenido.

El segundo, es decir, el bemol (b), es un signo para rebajar la altura de la nota. Así, cuando hay un bemol delante de la nota, el dedo se mueve hacia atrás y la nota se toca medio tono más bajo.(f) Por ejemplo:



Las notas rebajadas con bemol se llaman: La bemol, Si bemol, Do bemol, Re bemol, Mi bemol, Fa bemol y Sol bemol.

El tercer signo, es decir, el becuadro (♮), elimina tanto los sostenidos como los bemoles y devuelve la nota a su altura propia. Siempre se da cuando alguno de los otros signos haya aparecido recientemente ante la misma nota o después de la clave, al principio de la obra. (g) Por ejemplo:



(e) Del griego Διεσις, recibe el nombre de diesis y de *signum intensionis*.

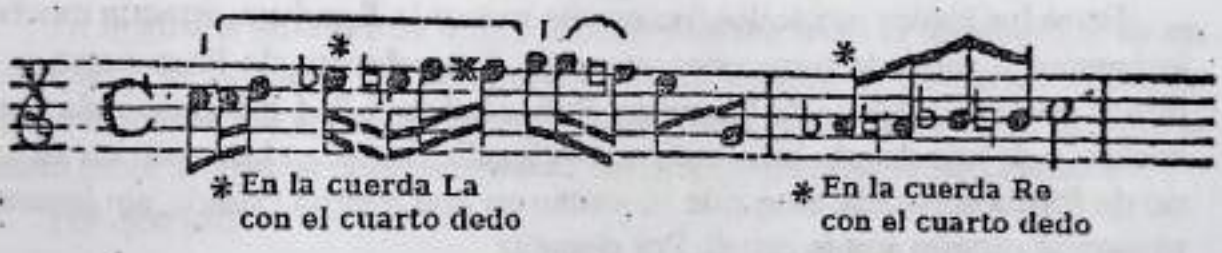
(f) Es el llamado *signum remisionis*.

(g) *Signum restitutionis*. Se equivocan aquéllos que no quieren usar el signo (♮) en sus composiciones. Si no lo creen, pregúnteme al respecto.

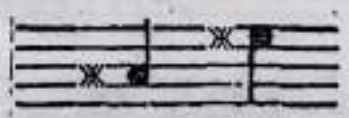
Aquí la primera nota se toca más baja porque aparece un bemol delante de ella. Pero como la siguiente nota es la misma, y se le ha puesto un becuadro delante, el dedo deberá volver a avanzar para tocar la nota en su altura natural. En el segundo compás de este mismo ejemplo, esta segunda nota Do, que había sido alterada ascendentemente en el compás anterior con el sostenido, desciende de nuevo con el signo del becuadro, etc.

§. 14

Cuando hay que tocar con estas alteraciones ascendentes y descendentes, a menudo ocurre que coinciden con cuerdas al aire. Las notas que coincidan con cuerdas al aire, deberán tocarse siempre con el cuarto dedo en la siguiente cuerda más grave, en particular cuando haya una alteración descendente. Por ejemplo:



Cuando le precede un sostenido, esa nota se podrá tocar en la cuerda correspondiente con el primer dedo.



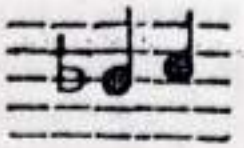
Pero siembre será mejor si se toca con una extensión del cuarto dedo en la cuerda grave anterior.

§. 15[3]

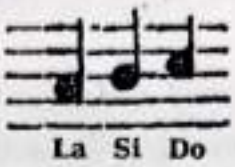
Tenemos que hablar en este punto de lo que se ha mencionado anteriormente en la primera parte del Capítulo I, §. 14. El intervalo o distancia entre H [Si] y C [Do] forma el semitono mayor natural.(h)

Por tanto, para señalar la diferencia, cuando aparece un bemol delante, habrá de decirse B, C [Si bemol-Do]:

(h) *Hemitonium maius naturale.*



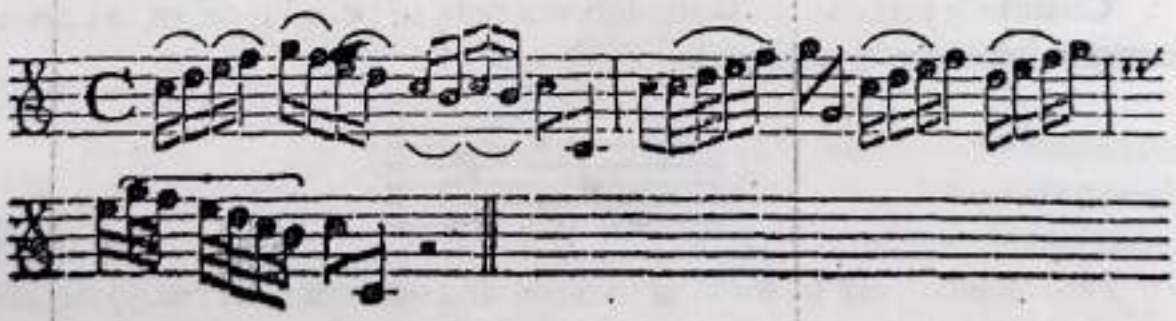
Por contra, si no tiene bemol, usaremos el nombre H [Si]. Por ejemplo:



En realidad, la nomenclatura de H [Si] surge para distinguir el Mi del Fa.

§. 16

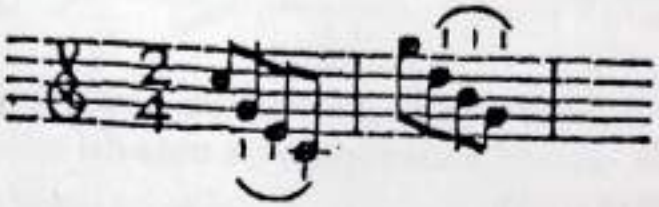
Entre los signos musicales, no es uno menor la **ligadura**, aunque muchos le prestan a menudo muy poca atención. Tiene forma de línea curva y se dibuja encima o debajo de las notas. Puede haber 2, 3, 4 o incluso más notas encima o debajo de esta línea curva, y todas ellas se tocan juntas en un arco; y no de forma separada, sino que se juntan en una misma pasada, sin levantar ni marcar ningún acento con él. Por ejemplo:



§. 17

También se colocan **puntos** sobre las notas o bajo las notas, debajo de la línea curva, o sobre ella, cuando la curva estuviera bajo las notas. Esto indica que las notas incluidas en la ligadura se tocan en un arco, pero separadas unas de otras mediante una leve presión del mismo. Por ejemplo:

Si, en vez de puntos, fueran pequeñas rayas, el arco se levantaría con cada nota, por lo que las notas bajo la ligadura se tocarían en un arco pero completamente separadas entre sí. Por ejemplo:

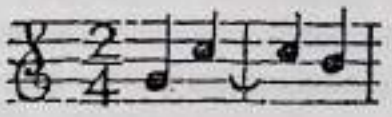


La primera nota de este ejemplo viene arco abajo, pero las tres restantes se tocan arco arriba, levantándolo cada vez y diferenciándolas mediante un fuerte ataque de arco, etc.[1]

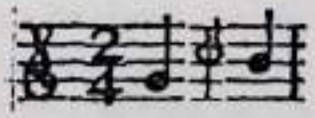
§. 18

La ligadura también se utiliza frecuentemente entre la última nota de un compás y la primera del siguiente. Si fueran notas de diferente altura, se tocarían juntas, de acuerdo a la regla expuesta anteriormente en §. 16. Pero si están sobre la misma nota, se mantendrán unidas como si fuera una sola.

Por ejemplo:



es lo mismo que



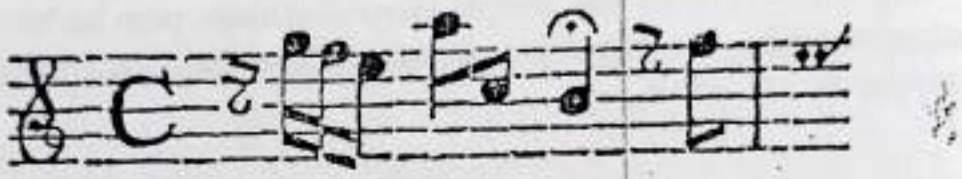
El primer tiempo del segundo compás debe diferenciarse y hacerse aparente al principio mediante la presión del arco, sin levantarlo; esto se hará solamente para mantenerse estrictamente en tiempo. Cuando se esté seguro en el tiempo, ya no habrá que distinguir más presionando la segunda nota que esté ligada a la primera, sino sólo mantenerla al igual que se tocaría una

[1] Muchos compositores colocan estos signos solamente en el primer compás si siguen muchas notas similares. Por tanto, hay que continuar haciéndolo hasta que se indique un cambio.

blanca.[k] Puede tocarse de una u otra forma, pero siempre deberá procurarse no acortar la segunda nota pues éste es un error común que desvía el tempo de su regularidad y lo acelera.

§. 19

Cuando hay un semicírculo sobre una sola nota que tiene un punto sobre ella, indica que la nota debe mantenerse [se trata del *calderón;* y en italiano se llama *corona*]. Por ejemplo.



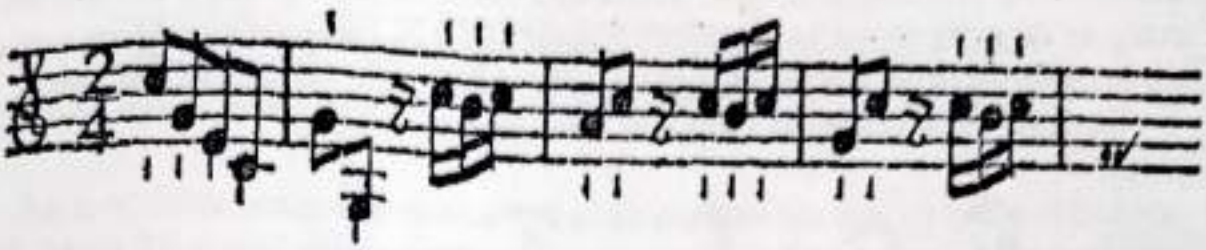
Es cierto que hay que mantenerla según el criterio del intérprete, pero ni poco ni demasiado, sino según el buen juicio. Todos los músicos que intervengan juntos en la interpretación deben mirarse, tanto para acabar juntos la nota mantenida como para empezar de nuevo a la vez. Debe llamarse la atención en particular sobre el hecho de que el sonido de los instrumentos debe disminuir y morir completamente antes de empezar a tocar de nuevo, así como observar si todas las partes comienzan juntas o si unas entran después de las otras, lo cual puede reconocerse por los silencios y por los movimientos del director, al que hay que dirigir la mirada constantemente. Los italianos llaman a este signo *la corona.*

§. 20

El compositor escribe en ocasiones algunas notas que desea se interpreten cada una con un arco acentuado y diferenciándolas bien entre sí. En este caso anota su idea de interpretación según el tipo de arco, mediante pequeñas rayas que escribe encima o debajo de las notas. Por ejemplo:

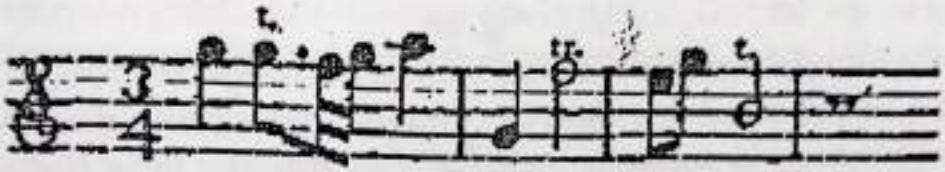
---

[k] Es muy perjudicial que exista gente que se pavonee de su arte y que no sepa tocar una blanca ni incluso una negra, sin dividirla en dos partes. Si se quisieran dos notas, estarían escritas de esa manera. Este tipo de notas han de tocarse con fuerza y, muriendo gradualmente, mantenerlas sin presión adicional a posteriori, al igual que muere poco a poco el sonido de una campana después de golpearla con fuerza.



§. 21

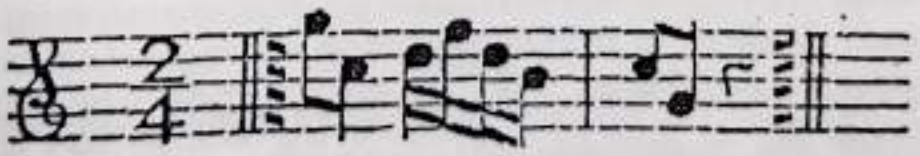
A menudo se ve en las piezas musicales unas pequeñas letras *t* o *tr* sobre algunas notas. Esto indica un trino. Por ejemplo:



Sin embargo, en su momento se tratará con detalle en qué consiste el trino.

§. 22

Se utilizan varias tipos de líneas para poder ordenar y dividir correctamente tanto los compases individuales como la propia composición. Como ya se ha dicho en el §. 4, los compases están divididos por líneas, las llamadas líneas divisorias de compás. Además, las composiciones se dividen generalmente en dos partes y donde se da esta división, se indica mediante dos líneas con puntos o pequeñas rayas a los lados. Por ejemplo, :||: ó bien =||=. De este modo se indica que debe repetirse cada parte así señalada. Sin embargo, si sólo ha de repetirse algún compás, se indicará así:



Lo que queda incluido entre estas líneas debe repetirse.

§. 23

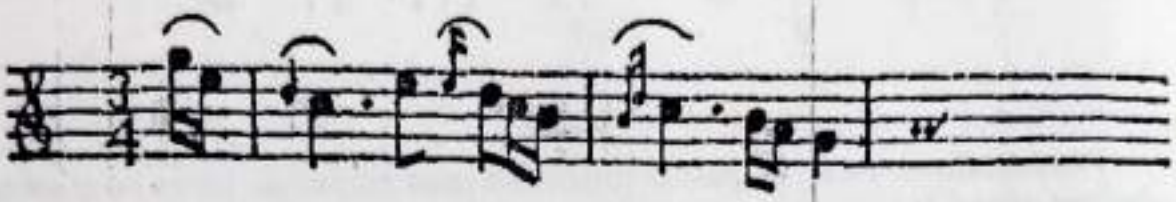
Las pequeñas notas que se ven siempre delante de las notas normales, especialmente en la música moderna, son las así llamadas **apoyaturas**,[1] y su

---

[1] Los italianos las llaman *appoggiatum*.

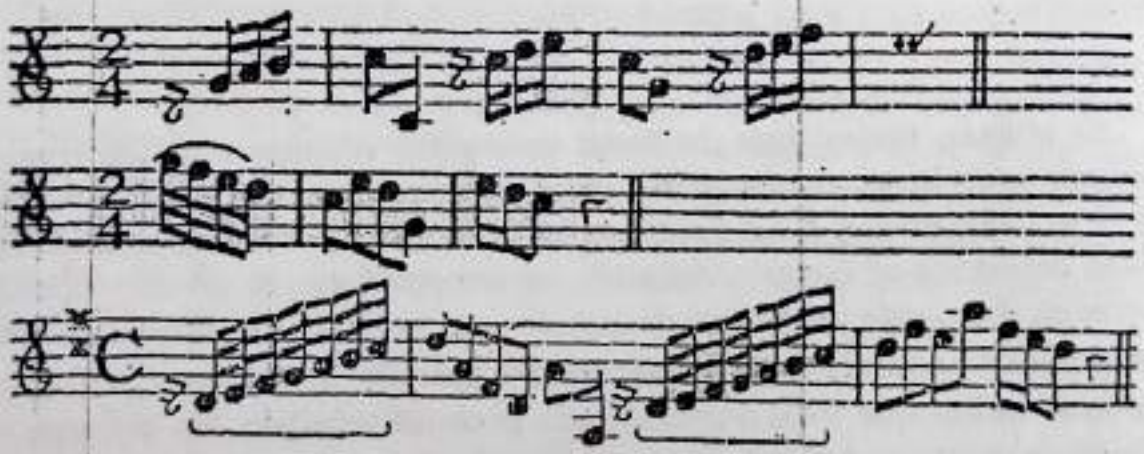
duración no se considera en la suma del valor de las figuras incluidas en el compás. Si se tocan en el momento adecuado son, indiscutiblemente, uno de los principales ornamentos musicales, por lo que nunca deberán ignorarse.

Las trataremos de forma especial. Tienen este aspecto:



§. 24

Al principio del ejemplo anterior, sólo hay dos semicorcheas, es decir, medio tiempo, al que sigue una barra de compás. Esto se llama **anacrusa**, y se encarga de introducir la siguiente melodía. Esta anacrusa tiene frecuentemente tres, cuatro o incluso más notas. Por ejemplo.



§. 25

Si el discurso musical es muy **cromático**,[m] a menudo ocurrirá que una nota ya alterada con un sostenido (𝄪), de acuerdo con la tonalidad, reciba otro, indicado como (𝄫) ó (X).[4] Consecuentemente, la nota que ya había sido alterada ascendentemente con el sostenido normal, deberá ser ascendida de nuevo un semitono más. Por ejemplo:

---

[m] Sólo se conservan dos especies después de que fueran modificados varios modos antiguos: el natural, *genus diatonicum*, que no tiene ni sostenidos ni bemoles, y el *genus cromaticum*, en el que se incluyen sostenidos y bemoles.

Aquí el doble sostenido está sobre el Fa **sostenido**, que equivale al Sol natural, pues la abundante **semitonía** y, en consecuencia, las frecuentes alteraciones, fueron eliminadas cuando se descubrió el **temperamento** igual para comodidad de los cembalistas. Sin embargo, no se usa el tercer dedo, sino que lo habitual es subir el segundo para hacer este Fa doble sostenido.(n) Esto ocurre incluso cuando se rebaja una nota dos semitonos, lo cual no se indica con ningún signo especial, sino sólo con dos bemoles. En este caso se utiliza el dedo con el que se toca habitualmente la nota resultante.

§. 26

Al final de casi todos los pentagramas se ve el signo (𝄀), llamado *custos musicus*, que se coloca sólo para indicar la primera nota del siguiente pentagrama y de este modo, especialmente en piezas rápidas, ayudar de algún modo a la vista.

§. 27

Además de los signos musicales ya mencionados aquí, existen muchos otros **términos** que son indispensables para interpretar una obra en el tempo correcto y para expresar emociones de acuerdo con las intenciones del compositor.

(n) Si, ahora que se han suprimido las teclas partidas en el órgano, se afinara todo por quintas puras, con la progresión de las restantes notas, se produciría una **disonancia** intolerable. [Mozart se refiere al sistema de "partir" las teclas situadas entre dos notas que distan un tono, de modo que la alteración ascendente (sostenido) tenga una afinación distinta de la descendente (bemol). Así, por ejemplo, el Fa sostenido sonará distinto del Sol bemol, y cada uno tendrá media tecla asignada. Al respecto de la afinación, véase la nota (b) del capítulo siguiente.] Por ello deben ser temperadas. Es decir, hay que tomar algo de una **consonancia** y añadírselo a la otra. Deben distribuirse las notas y equilibrarse las unas con las otras de tal modo que sean todas tolerables al oído. Esto recibe el nombre de afinación **temperada**. Nos extenderíamos demasiado aquí si explicáramos todas las investigaciones matemáticas que los estudiosos han hecho sobre ello. Para ello, léase a **Sauver, Buemler, Henfting, Werkmeister** y **Neidhardt**.

Términos musicales (o) 5

Prestissimo indica el tempo más rápido y *Presto assai*, casi lo mismo. En este tempo muy rápido se requiere un arco ligero y corto.

Presto significa rápido y se diferencia poco del *Allegro assai*.

Molto Allegro es ligeramente menos que *Allegro assai*, pero más rápido que

Allegro, que indica un tiempo alegre pero no apresurado, especialmente si se modera mediante adjetivos y adverbios como:

Allegro, ma non tanto, o *non tropo*, o *moderato*, que significa que no hay que exagerarlo.[6] Para ello se exige un arco ligero y vivo, aunque más firme y no tan corto como en un tiempo más rápido.

Allegretto, algo más lento que *Allegro*, es frecuentemente cómodo, agradable y gracioso, y tiene mucho en común con el *Andante*. Por ello debe interpretarse de forma agradable, entretenida y graciosa, rasgos estos que describen en éste y en otros tiempos la palabra *Gustoso*.

Vivace significa vivo, y *Spiritoso* quiere decir que se debe tocar con conciencia y espíritu; *Animoso* es casi esto [mismo]. Estos tres estilos son un término medio entre lo rápido y lo lento, según indique la pieza musical en que figuren estos términos.

Moderato, comedido, tranquilo, ni demasiado rápido ni demasiado lento. Hace referencia a la pieza misma, durante el curso de la cual debemos de percibir su comedimiento.

Tempo commodo, y *Tempo giusto*, de nuevo nos remiten a la pieza en sí. Nos indican que no debemos tocar la pieza ni demasiado rápido ni demasiado lento, sino en el tiempo natural adecuado. Por ello, debemos buscar el verdadero tiempo de una pieza en sí misma, como ya se ha dicho antes, en la segunda sección de este capítulo.

Sostenuto significa *frenado* o incluso *retenido*, para no acelerar la melodía. Por ello, en este caso debemos usar arcos largos, mantenidos y firmes, y sostener bien la melodía.

(o) Términos técnicos. Está permitido el uso de la lengua materna, pudiendo escribir ante una pieza musical tanto Lento como Adagio. Pero, ¿debo ser yo el primero en hacerlo?

Maestoso, con majestuosidad, controlado, no acelerado.

Stoccato o *Staccato, golpeado*; indica que las notas deben estar bien separadas entre sí, siendo interpretadas con un arco corto y sin arrastrarlo.

Andante, caminando. Esta palabra ya nos indica por sí misma que se le debe dejar a la pieza su tiempo, sobre todo si aparece junto a *ma un poco Allegretto.*

Lente [sic] o *Lentamente* [sic], *muy pausado.*

Adagio: *lento.*

Adagio pesante: es *un Adagio pesado* y debe tocarse más lenta y pausadamente.

Largo: *un tiempo todavía más lento*; debe interpretarse con arcos largos y gran tranquilidad.

Grave: *pesante* y *serio* y, por ello, muy lento. En la práctica se expresará este *carácter* de la obra indicado por la palabra *Grave* mediante arcos largos, algo pesados y solemnes, y prolongando y manteniendo las notas conforme van cambiando.

En las piezas lentas se añaden otras palabras a las explicadas arriba para hacer más clara la intención del compositor, como:

Cantabile, cantable. Es decir, debemos esforzarnos por conseguir una interpretación cantable; se deberá tocar de forma natural, de modo no excesivamente adornado y de tal forma que con el instrumento se imite, en la medida de lo posible, el arte del canto. Y esto es lo más bello de la música.(p)

Arioso: similar a una *Aria.* Quiere decir lo mismo que *Cantabile.*

Amabile, Dolce, Soave requieren un estilo placentero, dulce, encantador y suave en el que el fragmento debe ser moderado y no se debe rascar con el arco, sino que se le debe dar a la pieza el encanto apropiado, variando los débiles y los fuertes.

(p) Muchos creen aportar algo enormemente bello al adornar abundantemente las notas de un Adagio Cantabile, haciendo de una nota al menos una docena. Estos asesinos de notas muestran así su mal juicio y tiemblan cuando deben mantener una nota larga o sólo tocar algunas notas cantabile sin insertar su habitual, burda y ridícula ostentación.

Mesto, triste. Esta palabra nos recuerda que al interpretar la pieza debemos sumergirnos en un afecto de tristeza para poder despertar en los oyentes la melancolía que el compositor pretende expresar en la pieza.

Affettuoso, con *afecto*; pretende que debemos buscar la emoción que reside en la obra y, así, tocar emotiva y conmovedoramente.

Piano significa *silencioso* y *Forte, sonoro* o *fuerte*.

Mezzo significa *medio* y se utiliza para comedir el *forte* y el *piano*. Así, *Mezzo forte* significa *medianamente sonoro* o *fuerte*; *Mezzo piano* significa *medianamente débil* o *silencioso*.

Piu significa *más*, de modo que *Piu forte* indica más fuerte, *Piu piano*, más *delicado*.

Crescendo, creciendo, nos informa de que debemos aumentar la intensidad del sonido según transcurran las notas en que aparezca este término.

Decrescendo indica, por el contrario, que la intensidad del sonido debe ir decreciendo poco a poco.

Si aparece *Pizzicato* al inicio de la obra o en algunas notas, la pieza o esas notas se tocarán sin usar el arco. Las cuerdas son pulsadas o, como algunos dicen, pinzadas, con el índice o incluso con el pulgar de la mano derecha. Las cuerdas nunca deberán pellizcarse hacia abajo, sino siempre hacia un lado, pues si no golpearían el diapasón en el movimiento de retorno, crujiendo y desapareciendo el sonido al instante. El pulgar debe colocarse contra el puente, al final del diapasón, pulsándose las cuerdas con la punta del índice, utilizando el pulgar sólo cuando se tienen acordes completos que se tocan juntos. Hay muchos que pellizcan siempre con el pulgar, pero el índice es mejor, pues el pulgar, al ser carnoso, apaga el sonido. Hágase la prueba.

Col Arco significa *con el arco*. Recuerda que debe usarse de nuevo el arco.

Da Capo, desde el principio, indica que hay que repetir la pieza desde el principio. Pero si estuviera escrito:

Dal Segno, es decir, *desde la señal*; se encontrará también otra indicación que nos guiará al lugar desde el que hay que repetir.

Las dos letras V. S. *Vertatur Subito*, o sólo la palabra *Volti*, aparecen frecuentemente al final de la página e indican *girar la página rápidamente*.

Con Sordini, con sordinas. Es decir que cuando estén escritas estas pala-

bras en una pieza musical, deberán ponerse sobre el puente del violín pequeños *adminículos* fabricadas en madera, plomo, hojalata, acero o latón, para expresar así mejor lo débil y lo triste. Estos *adminículos* apagan el sonido, por lo que se les llama *apagadores* y más frecuentemente *Sordini*, del latín *Surdus*, o del italiano *Sordo*, sordo. Se procurará evitar las cuerdas al aire cuando se usen las sordinas, pues suenan demasiado, comparadas con las cuerdas pisadas, y producen, por tanto, irregularidades en el sonido.

De todos los términos técnicos explicados se trasluce claramente que debe hacerse gran esfuerzo en introducir al intérprete en el carácter dominante en la pieza, de modo que penetre en el alma de los oyentes y despierte sus emociones. Así, antes de empezar a tocar, debemos considerar todos los aspectos necesarios para la razonable y correcta interpretación de una pieza musical bien escrita.

La *Fig. I* se encuentra enfrentada a la portada

Capítulo II

Sobre cómo el violinista debe sostener el violín y mover el arco

§. 1

Cuando el profesor, tras un examen minucioso, perciba que el alumno ha entendido claramente todo lo que se ha tratado y que lo ha retenido bien en la memoria, será el momento de que tome el violín (que debe estar encordado firmemente) con su mano izquierda. En general, existen dos maneras de sostener el violín y, como no pueden explicarse suficientemente con palabras, las representamos con dibujos.

§. 2

La primera forma de sostener el violín es cómoda y relajada, *Fig. I.* El violín se mantiene sin forzarlo en la parte superior del pecho, lateralmente y de tal forma que los movimientos del arco se dirijan más hacia arriba que hacia un lado. Esta posición es, sin duda, natural y agradable a los ojos de los espectadores pero algo difícil e incómoda para el intérprete, pues cuando la mano realiza movimientos rápidos en una posición alta, el violín no tiene apoyo alguno y, por ello, puede caer si no se ha dominado, con mucha práctica, la habilidad de sostenerlo entre el pulgar y el índice.

§. 3

La segunda forma es cómoda, *Fig. II.* El violín se coloca contra el cuello, de forma que esté apoyado sobre el hombro, y el lado donde se encuentra la cuerda Mi, la más delgada, esté bajo la barbilla. De este modo, el violín permanece inmóvil, en su sitio, incluso con los movimientos ascendentes y descendentes más fuertes de la mano. Hay que vigilar siempre el brazo derecho del alumno para que el codo no se levante demasiado cuando conduzca el arco, sino que permanezca siempre cerca del cuerpo. Obsérvese el error en la imagen, *Fig. III.* Es muy fácil adquirir el hábito incorrecto, pero no tanto librarse de él.

§. 4

El mango o cuello del violín no se debe sostener nunca con toda la mano como si fuera un palo de madera, sino que se debe hacer de tal forma entre los dedos pulgar e índice que descanse de un lado en la base del índice y del otro lado en la parte superior de la falange del pulgar, pero sin tocar la piel que une pulgar e índice. El pulgar no debe sobresalir demasiado del mástil, pues de lo contrario molesta la ejecución y disminuye el sonido de la cuerda Sol. La parte posterior de la mano (concretamente, donde se une al brazo) debe permanecer libre y el violín no debe apoyarse sobre ella; de otro modo, presionaría los nervios que conectan el brazo con los dedos y éstos se contraerían tanto que el cuarto dedo o meñique no se podría estirar. Vemos a diario ejemplos de intérpretes tan burdos que todo en ellos suena pesado, pues sostienen el violín y el arco de forma tan torpe que se limitan a sí mismos.

§. 5

El arco se sostiene con la mano derecha en su extremo inferior, entre el pulgar y la falangina del índice, o incluso algo detrás de ella. Obsérvese en la ilustración, *Fig. IV*. El meñique debe permanecer apoyado sobre el arco y nunca separarse de él, pues contribuye en gran medida a su control y, con ello, a la fuerza o ligereza necesaria si se presiona o se relaja. Tanto quienes sujetan el arco con la falangeta del índice como quienes siempre levantan el meñique del arco pensarán que el modo prescrito anteriormente es mucho más adecuado para obtener del violín un sonido bien hecho y viril, siempre que no estén tan empecinados como para probarlo. No se debe estirar el primero, es decir, el dedo índice, demasiado lejos sobre el arco, separándolo de los demás. A veces se puede sujetar el arco con la falangina o la falangeta del índice, pero estirar este dedo es siempre un error muy grave, pues, de ese modo, la mano se pone rígida porque los nervios están tensos y pasar el arco resulta pesado, burdo, e incluso torpe, ya que se hace con el brazo entero. Véase este error en la ilustración, *Fig. V*.

§. 6

Cuando el alumno haya entendido bien esto, podrá comenzar a tocar la escala musical, referida en la primera parte del Capítulo I, §. 14, observando cuidadosa y constantemente las siguientes reglas.

El error Fig. III.ta

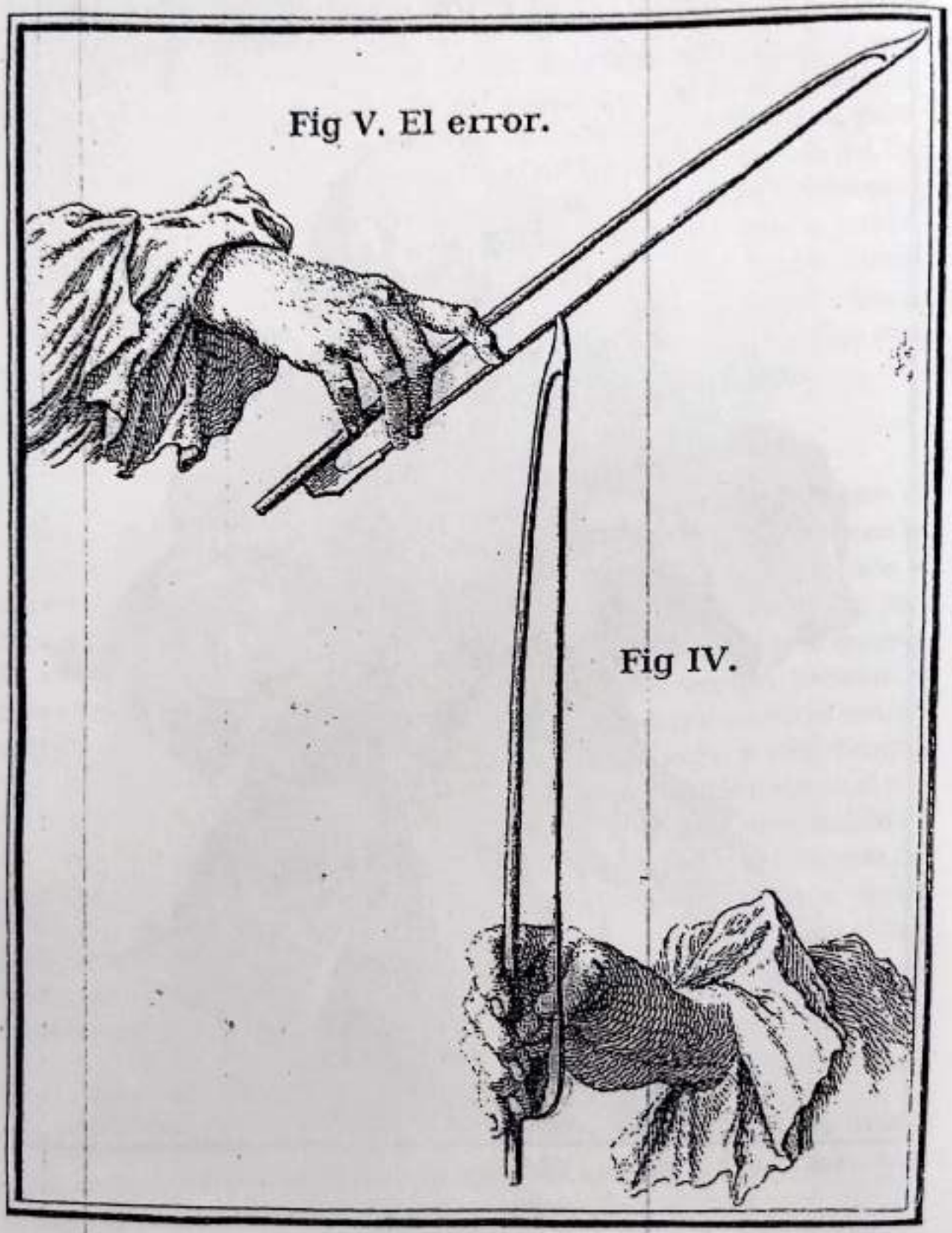


Fig V. El error.
Fig IV.

En primer lugar, el violín no se debe sostener ni demasiado alto ni demasiado bajo. El nivel medio es el mejor. Manténgase la voluta del violín a la altura de la boca o, como mucho, al nivel de los ojos, pero no permita que la voluta baje a la altura del pecho. A ello ayudará mucho que las partituras que se deseen leer no estén muy bajas, sino que se sitúen algo elevadas frente a la cara, de forma que no haya que encorvarse, sino que el cuerpo permanezca recto.

En segundo lugar, sitúese el arco más bien recto [perpendicular a las cuerdas] que hacia un lado del violín, pues de este modo se consigue más fuerza y se evita el error que algunos cometen de ladear tanto el arco que, al ejercer mayor presión sobre él, frotan más con la madera que con las cerdas.

En tercer lugar, el arco no debe moverse con todo el brazo. El hombro debe moverse muy poco, el codo, algo más, y la muñeca debe hacerlo libremente y con naturalidad. Y digo que la muñeca debe moverse con naturalidad, y con ello entiendo, sin hacer giros ridículos y antinaturales, sin doblarla hacia atrás ni tensarla demasiado. Al contrario, déjese que la mano caiga cuando el arco se mueva hacia atrás y, cuando el arco se mueva hacia arriba, la mano deberá flexionarse de forma libre y natural y tanto cuanto requiera el recorrido del arco. Por lo demás, obsérvese que la mano tiene la máxima responsabilidad sobre el control del sonido.

En cuarto lugar, desde el principio hay que acostumbrarse a los arcos largos. No se debe tocar con la punta del arco o con arcos rápidos sin apenas rozar las cuerdas, sino siempre de manera firme.

En quinto lugar, el alumno no deberá pasar el arco primero sobre el diapasón, después cerca del puente o incluso de forma oblícua, sino que deberá permanecer siempre en un lugar no lejos del puente e intentar obtener un buen sonido del violín.

En sexto lugar, los dedos no deben extenderse sobre las cuerdas, sino que sus falanges deben estar levantadas y las yemas deben presionarse hacia abajo con fuerza. Si no se presionan suficientemente las cuerdas, no sonarán de forma limpia.

En séptimo lugar, hágase que los dedos, una vez levantados, permanezcan suspendidos sobre la cuerda o, por así decirlo, sobre la nota. Obsérvese que uno o más dedos no se estiren hacia arriba, que al levantar un dedo se cierre la mano [de forma natural], y que ni el meñique ni los demás dedos se escondan bajo el cuello o mástil del violín. Manténgase la mano siempre con

la misma regularidad y sitúese cada dedo sobre su nota correspondiente, de modo que se consiga tanto rapidez en la ejecución como seguridad de ataque, y la consiguiente limpieza de las notas.

En octavo lugar, el violín debe mantenerse quieto. Con ello entiendo que no se debe girar el violín de un lado a otro con cada arco, haciéndose uno mismo risible a ojos de los espectadores. Un profesor atento debe fijarse en estos errores desde el primer momento, y comprobar siempre la postura completa del principiante para no permitirle ni la más mínima falta pues, poco a poco, se convertiría en un hábito permanente que no sería fácil de eliminar. Hay muchos malos hábitos como éste. Los más comunes son mover el violín, girar el cuerpo y la cabeza de un lado a otro, torcer la boca o la nariz, especialmente cuando se toca algún pasaje complicado, resoplar, silbar o respirar de forma sonora por la boca, garganta o nariz, cuando se toca alguna nota difícil, retorcer de forma forzada y antinatural la mano derecha e izquierda, o especialmente el codo, y, finalmente, mover violentamente el cuerpo entero de modo que incluso se agite el coro o la habitación donde se toque, y los espectadores se rían o sientan lástima ante la visión de tan afanoso "carpintero".

§. 7

Una vez que el alumno, con cuidadosa observancia de las reglas anteriores, haya empezado a tocar la escala musical, también llamada alfabeto musical, deberá continuar con ella hasta que sea capaz de tocarla afinada y sin faltas. Aquí reside realmente el error más grande, cometido tanto por profesores como por alumnos. Los primeros a menudo no tienen suficiente paciencia para esperar un tiempo o se dejan engañar por el discípulo, que cree haber hecho todo, cuando apenas ha rascado un par de minuetos. Pues, a menudo, los padres u otros tutores sólo desean escuchar prematuramente alguna de estas danzas y piensan que se trata de un genio y que han empleado correctamente el dinero de las clases. Pero, ¡cuánto se equivocan! Quien no se familiarice, desde el principio, con la posición de las notas mediante el ejercicio habitual del alfabeto y mediante la práctica aplicada de la escala, y no consiga llegar a un punto en el que el estirar y contraer del dedo según lo requiera cada nota que surja, por así decirlo, de forma natural, correrá siempre el peligro de tocar desafinado y sin seguridad.

§. 8

Si, al principio, el alumno no consiguiera sujetar el violín de la manera indicada, pues no todos tienen igual habilidad, hágasele sujetar la voluta del violín contra la pared, especialmente si teme que se le caiga el violín, y no podrá sino sujetarlo con toda la mano y apretando los dedos. Colóquesele la mano como si sujetara el violín entre el pulgar y el índice, de forma que los dedos no estén extendidos, sino dispuestos hacia las cuerdas con la falangina levantada, etc. Hágasele tocar la escala en esta posición, mientras observa todas las reglas anteriores; repítase este ejercicio, alternando de forma libre y contra la pared, recuérdesele repetidas veces que memorice perfectamente la posición de la mano, y prosiga de este modo hasta que finalmente sea capaz de tocar libremente.

§. 9

La experiencia nos enseña que, puesto que el dedo índice tiende a inclinarse hacia adelante, el principiante, en lugar de tocar con el primer dedo en la cuerda Mi, el **Fa** natural, tenderá siempre a tocar el **Fa sostenido**. Si el alumno se ha acostumbrado a tocar el Fa natural en la cuerda Mi, retirando hacia atrás el primer dedo, por costumbre tenderá a hacer lo mismo con el Si natural, con el primer dedo en la cuerda La, y con el Mi con el primer dedo, en la cuerda Re. Porque estas dos notas, al ser segundas mayores naturales, deben tocarse más arriba. El maestro debe observar especialmente estas cosas durante la instrucción. Puede resultar necesario hacer que el alumno toque en el tono de Do hasta que pueda tocar afinados los semitonos naturales mayores de esta escala y el Fa natural. De lo contrario, le resultará difícil o imposible librarse del hábito viciado de tocar de forma insegura y desafinada.

§. 10

En este punto no puedo dejar de oponerme al absurdo sistema de enseñanza que practican algunos con sus alumnos cuando pegan pequeñas etiquetas con los nombres de las notas en el diapasón del violín de su alumno, o incluso indican el lugar de cada nota a un lado del diapasón con una profunda incisión o, al menos, con una marca. Si el alumno tiene buen oído musical, no se pueden permitir estas extravagancias. Si, por el contrario, no lo tuviera, no es apto para la música y será preferible que coja un hacha para cortar madera en vez de un violín.

§. 11

Por último, debo recordar que un principiante debería tocar siempre con firmeza, con toda su fuerza, enérgica y sonoramente, nunca débil y tímidamente; todavía menos debería perder tiempo con el violín bajo el brazo. Es cierto que al principio molestará mucho al oído el áspero carácter de un arco fuerte y no pulido. Sólo con tiempo y paciencia desaparecerá la aspereza del sonido y se conseguirá un sonido limpio, incluso aunque sea fuerte.

Capítulo III

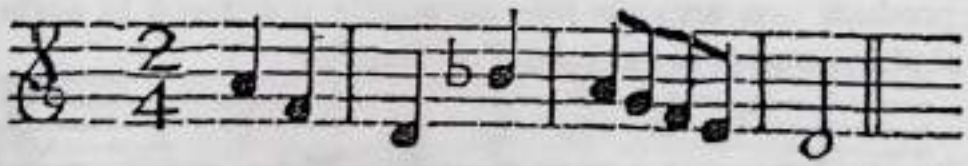
Lo que debe observar el alumno antes de empezar a tocar, es decir, lo que se le debe explicar antes de tocar

§. 1

Antes de tocar una pieza musical han de observarse tres cosas: la tonalidad de la pieza, el compás y el tempo[1] que requiere la obra, y, en consecuencia, los términos añadidos. Ya se ha dicho en el primer capítulo qué es el compás y cómo se puede reconocer el tempo a partir de esos términos. Ahora debemos hablar también de la tonalidad.

§. 2

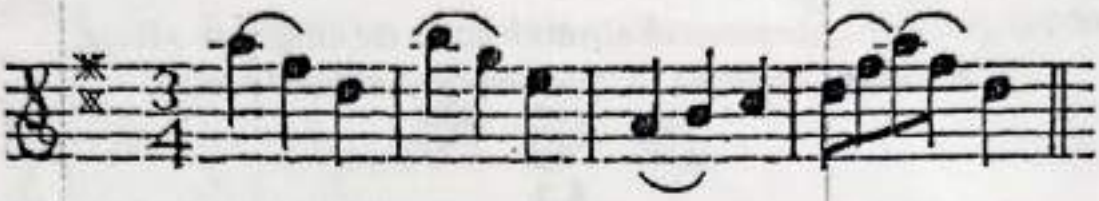
En la música actual existen sólo dos tipos de tonalidades, las menores y las mayores.(a) [2] Se reconocen por la tercera; la tercera es la tercera nota de la escala en la que se basa la composición. Generalmente, la última nota de la composición indica la tonalidad de la pieza; por otra parte, los sostenidos o bemoles al inicio, determinan la tercera de la tonalidad. Si la tercera es mayor, la tonalidad es mayor; pero si la tercera es menor, entonces es menor. Por ejemplo:



(a) A un violinista le será ciertamente más útil mi explicación de las tonalidades que si le hablo de los antiguos modos Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio, Jonio, a los que se les añaden seis más con el prefijo "hipo". Éstos se usan libremente en la Iglesia, pero ya no en la Corte. E incluso si todas las tonalidades actuales parecen surgir de las escalas de Do Mayor y La menor, añadiéndoles en realidad sólo sostenidos y bemoles, ¿cómo puede ser que una pieza que, por ejemplo, se transporte de Fa a Sol no suene tan agradable y tenga un efecto diferente en el ánimo de los espectadores? Y, ¿cómo puede ser que un músico ejercitado conozca inmediatamente la tonalidad de una música al escucharla, si no son diferentes entre sí?

Aquí vemos que el ejemplo acaba con un Re. Fa es la tercera nota a partir de Re y, por tanto, su tercera. Es, no obstante, el Fa natural o puro, pues no le antecede ningún símbolo de alteración ascendente. Así pues, valga este ejemplo como **tonalidad menor**, pues tiene la tercera menor.

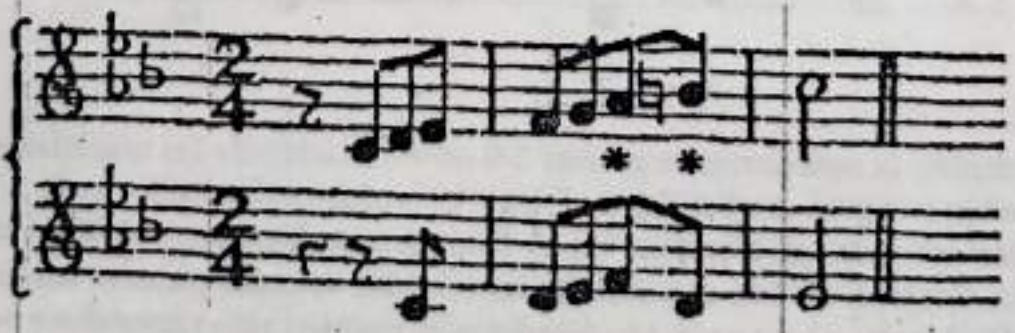
La **tonalidad mayor** tiene la **tercera mayor**. Por ejemplo:



Aquí, de nuevo acaba con un Re, pero antes del signo del compás aparecen un sostenido en el Fa y otro en el Do. Así pues, este ejemplo está escrito en la **tonalidad mayor**, pues el Fa, como **tercera** del Re, ha sido alterado ascendentemente con el sostenido.

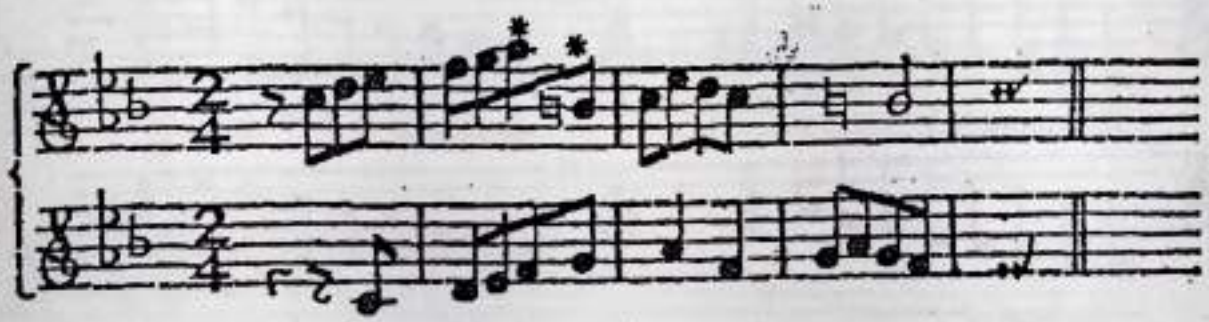
§. 3

También se debe saber que en cada una de las tonalidades hay **seis intervalos** que sólo se diferencian por su altura. Pues todas las **tonalidades mayores** tienen en su escala los siguientes intervalos, contando desde la tónica: **segunda mayor, tercera mayor, cuarta justa, quinta justa** y, finalmente, **sexta** y **séptima mayores**. Todas las tonalidades menores tienen en su escala la **segunda mayor** y la **tercera menor**, la **cuarta** y **quinta justas** y la **sexta** y **séptima menores**, aunque hoy en día, se prefiere utilizar la **sexta mayor** y la **séptima mayor** al **ascender** y, sólo al **descender**, la **sexta menor** y la **séptima menor**. Se produce una armonía más agradable si se toma la **sexta menor** antes de la **séptima mayor** al **ascender**. Por ejemplo:



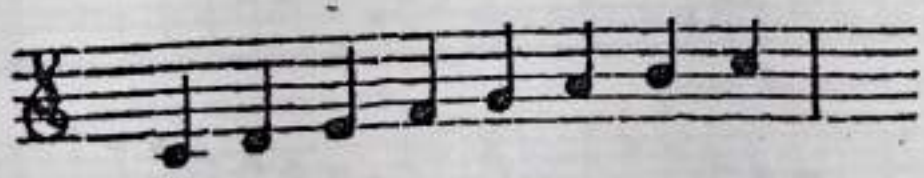
¿Acaso no suena esto mejor que lo siguiente? Y, ¿no será este anterior más correcto y natural en la tonalidad menor que el siguiente?

Para la voz, esta línea melódica no es natural. Por eso se arregla así la melodía. Por ejemplo:

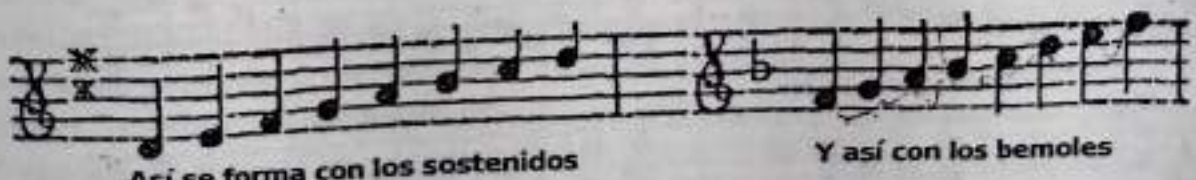


§. 4

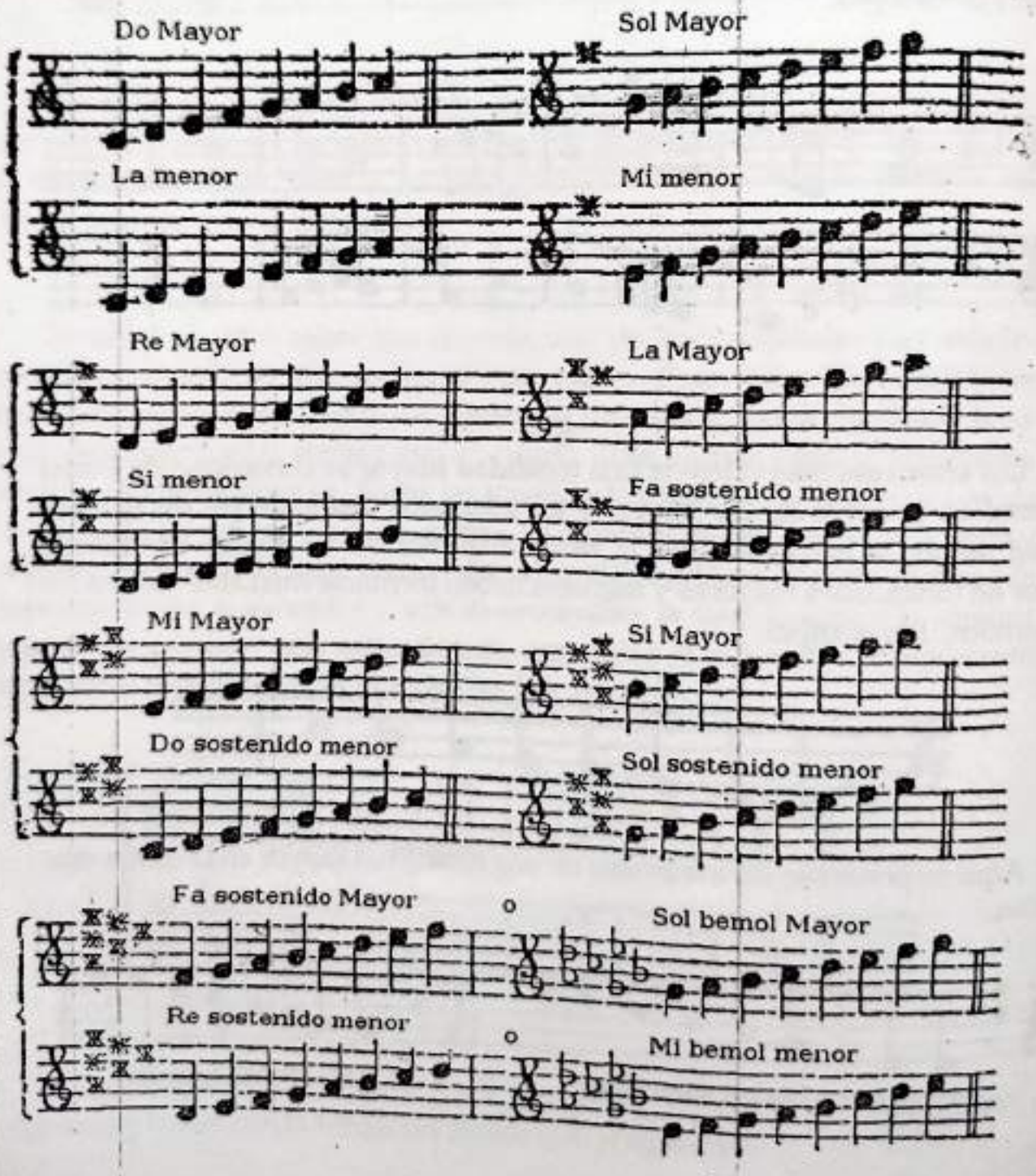
Los anteriores intervalos de una tonalidad mayor se encuentran de forma natural en la escala de Do Mayor y los intervalos descendentes de la tonalidad menor se encuentran en la escala diatónica de La menor. Los demás tipos de tonalidades mayores y menores deben formarse mediante sostenidos y bemoles. Por ejemplo:

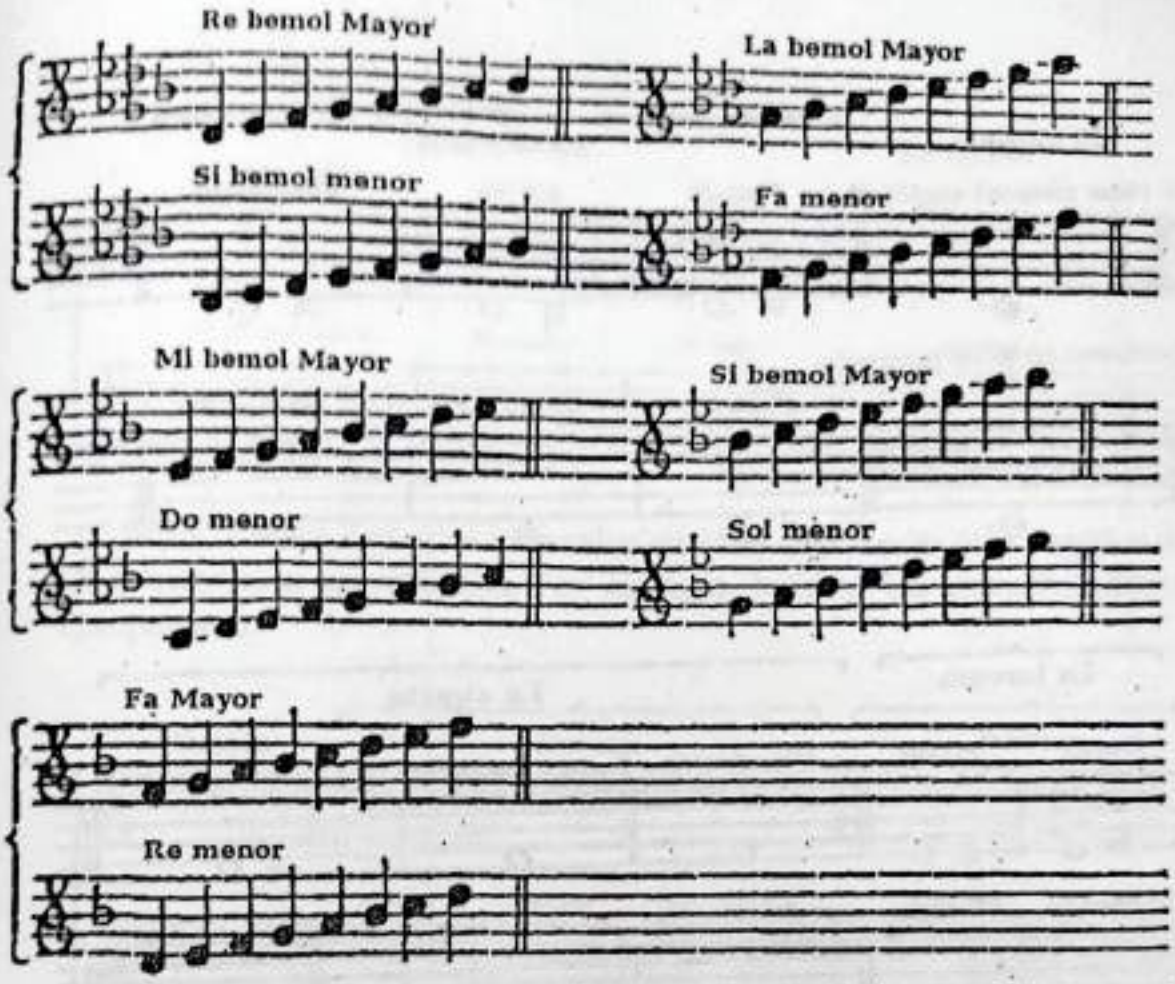


Aquí se presentan los intervalos de una tonalidad mayor en la escala diatónica.



Puesto que de ello se deriva que la tonalidad de cada pieza debe reconocerse por los sostenidos o bemoles, junto a la clave, y por la nota final, daré en este punto los nombres de todos los **tipos de tonalidades menores** y **mayores**, de forma que se puedan ver juntas dos tonalidades indicadas de forma similar [con la misma armadura]. Pero se comprenderá fácilmente que, por ejemplo, un sostenido en el Do se entenderá en todas las notas Do, de la octava alta, media y baja, y que un bemol se entenderá en todas las notas Si de la octava alta, media y grave, etc.

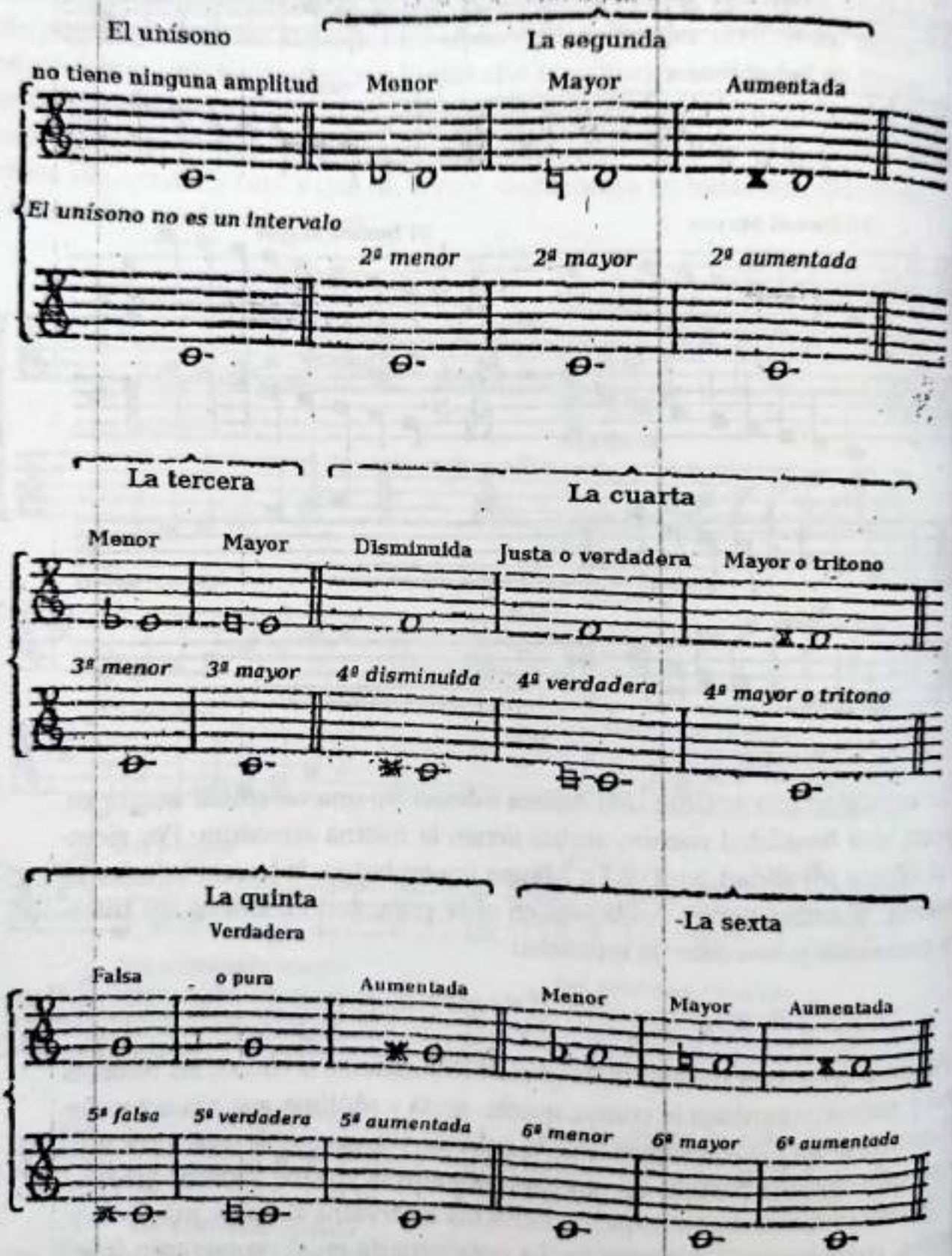


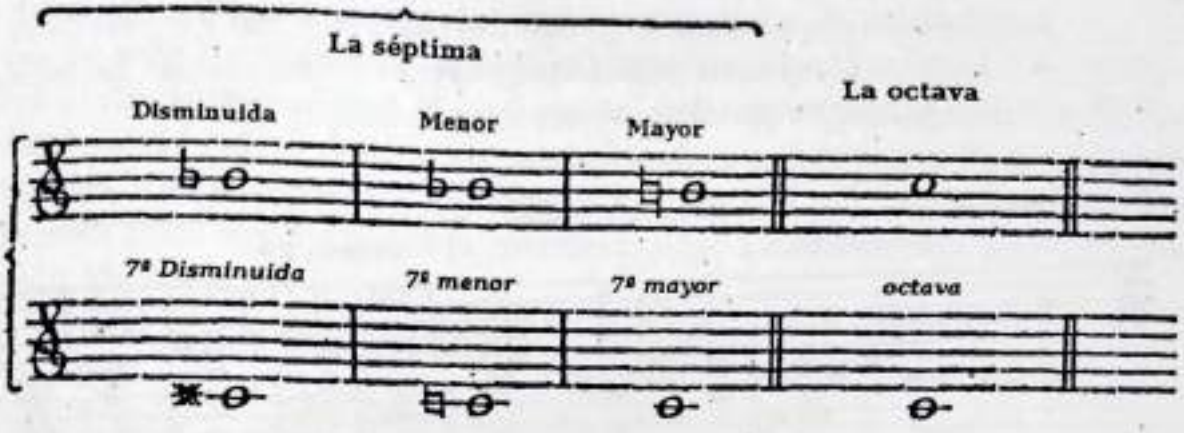


La tonalidad que se sitúa una tercera inferior de una tonalidad mayor es, así pues, una tonalidad menor; ambas tienen la misma armadura. Por ejemplo, la última tonalidad aquí es Fa Mayor; sin embargo, la tercera inferior es Re menor, y ambas tienen un bemol en el Si para, con él, formar los intervalos necesarios y, con ellos, la tonalidad.

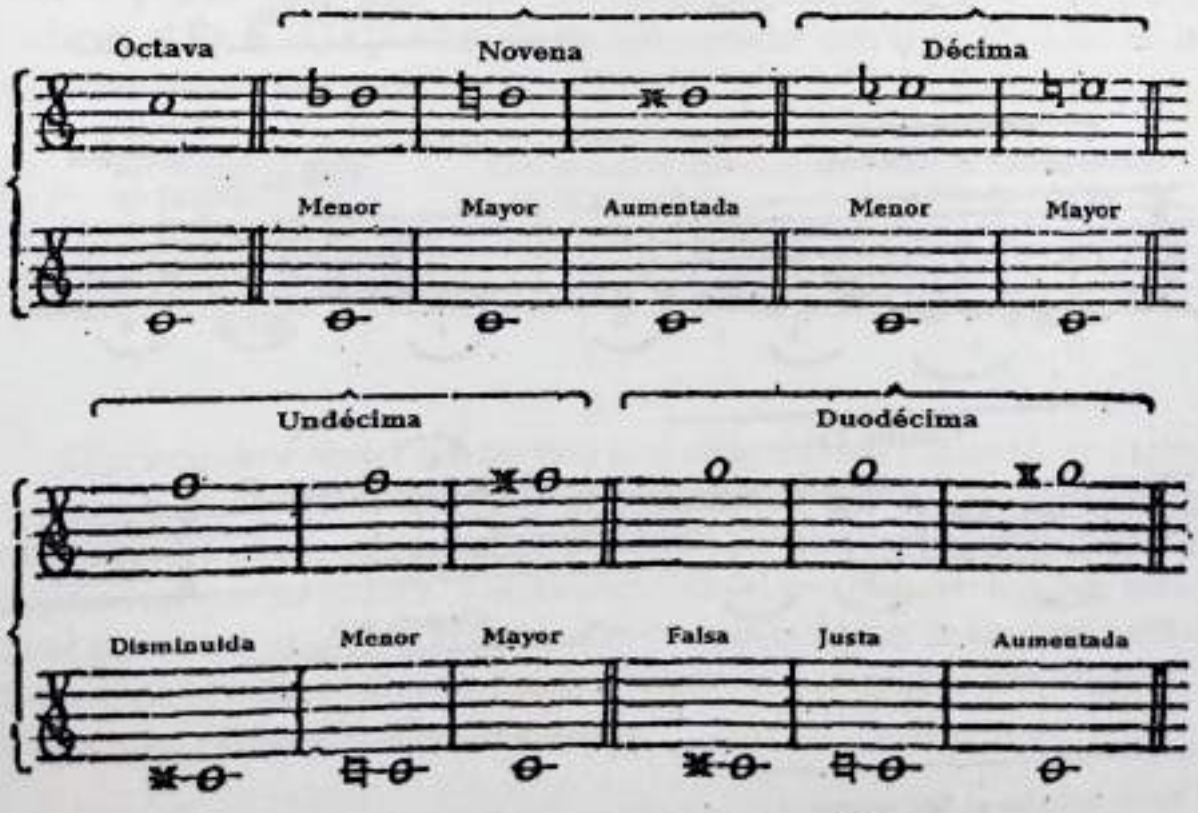
§. 5

Algunos creen que un violinista ya sabe lo suficiente si conoce las terceras mayor y menor, y también la cuarta, quinta, sexta y séptima, aun sin entender la diferencia entre los intervalos. Por lo anterior vemos que le será muy útil; se verá su necesidad cuando se vean las apoyaturas y otros adornos arbitrarios. Quiero presentar a continuación todos los intervalos simples, mayores y menores, consonantes y disonantes. La nota situada en el pentagrama inferior representa la nota fundamental desde la cual se cuenta, hasta la nota situada en el pentagrama superior.


El unísono
no tiene ninguna amplitud
La segunda
Menor
Mayor
Aumentada
El unísono no es un intervalo
2ª menor
2ª mayor
2ª aumentada
La tercera
La cuarta
Menor
Mayor
Disminuida
Justa o verdadera
Mayor o tritono
3ª menor
3ª mayor
4ª disminuida
4ª verdadera
4ª mayor o tritono
La quinta
Verdadera
La sexta
Falsa
o pura
Aumentada
Menor
Mayor
Aumentada
5ª falsa
5ª verdadera
5ª aumentada
6ª menor
6ª mayor
6ª aumentada



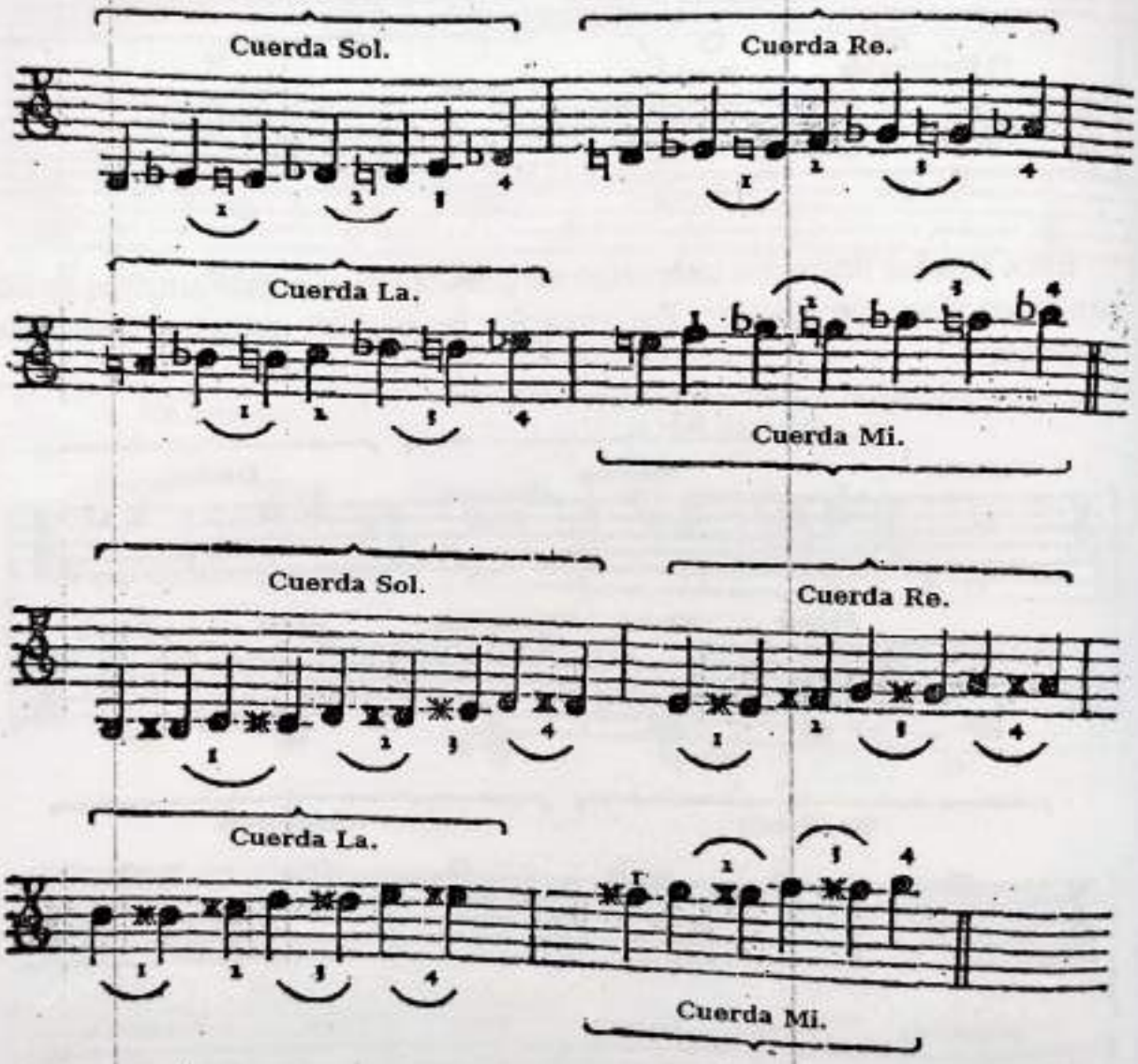
Éstos son los llamados intervalos simples. Si son aún más amplios, se llaman intervalos compuestos. Por ejemplo, he aquí los primeros intervalos compuestos:



y así sucesivamente. Y la tercera mayor o menor, o la cuarta justa, disminuida, aumentada, etc., forman parte del intervalo, cuando se habla de décima y undécima. Pues cuando la nota fundamental es grave, se pueden construir con la voz superior intervalos doble, triple y cuádruplemente compuestos que, sin embargo, mantienen siempre la denominación de los intervalos simples.[3]

§. 6

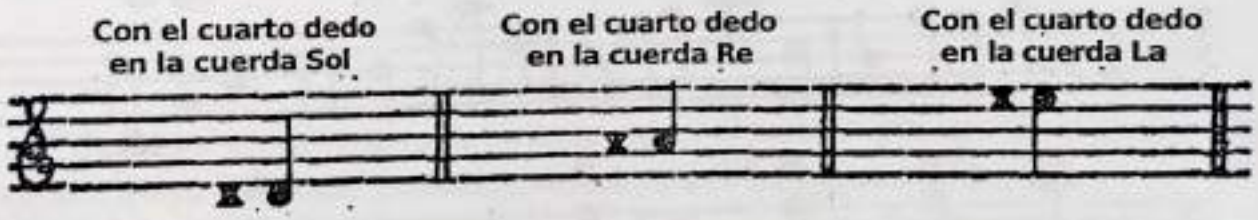
Para que ahora el principiante pueda familiarizarse con los intervalos y aprenda a tocarlos con buena afinación, quiero presentar un par de escalas como ejercicio, unas con bemoles y otras con sostenidos.(b)



(b) En el teclado, el Sol sostenido y el La bemol, el Re bemol y el Do sostenido, el Fa sostenido y el Sol bemol, etc., son uno mismo. Esto es producto del temperamento. Pero, de acuerdo con las relaciones correctas, todas las notas rebajadas con un bemol son un punto más agudas que las notas ascendidas con un sostenido. Por ejemplo, el Re bemol es más agudo que el Do sostenido, el La bemol es más agudo que el Sol sostenido, el Sol bemol es más agudo que el Fa sostenido, etc. En estos casos, será el buen oído quien juzgue y convendrá introducir a los alumnos al monocordio.

Sobre cada compás se indican las cuerdas, y los dedos se señalan con cifras. Las notas que aparecen sin números se tocan al aire y, por tanto, ya no queda nada por explicar excepto por qué en la segunda escala se deben tocar con el cuarto dedo el Re #, el La # y el Mi #. Es cierto que algunos tocan estas notas con el primer dedo, y en piezas lentas se puede hacer. Pero en piezas rápidas, y especialmente si las notas que siguen son Mi, Si o Fa, no es posible hacerlo, pues en este caso, el primer dedo sigue a continuación demasiado rápido. Pruébese, por ejemplo:

¿Quién no observará que resulta demasiado difícil, con un tempo rápido, usar el primer dedo aquí para tres notas una detrás de otra? Así pues, tómense el Re #, el La y el Mi del ejemplo anterior con el cuarto dedo en la siguiente cuerda más grave.



§. 7

El principiante obrará con sentido si se esfuerza más a menudo por tocar también el Re, La y Mi naturales con el cuarto dedo en la siguiente cuerda más grave. El sonido será así más equilibrado, pues las cuerdas al aire suenan más fuertes que las pisadas. Y el meñique, con el que siempre hay que esforzarse para hacerlo tan fuerte como con los demás dedos, se hará más útil y diestro. Al principio también pueden tocarse las cuerdas al aire al mismo tiempo para comprobar si suena afinado.

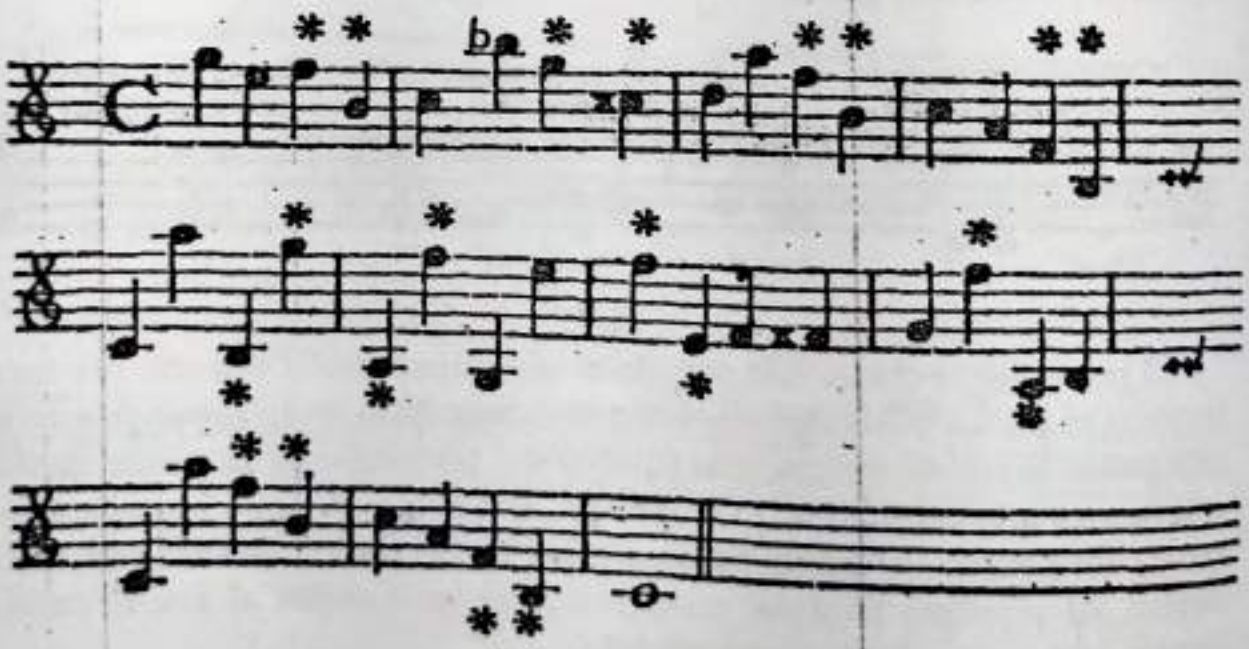
§. 8

Si se ha comprendido perfectamente todo lo explicado en este capítulo, tóquense las cinco primeras líneas de la tabla del capítulo I, §. 3, primero para poner en práctica, en un tempo constante, la correcta división de las blancas en negras, de las negras en corcheas, de las corcheas en semicorcheas, etc. A

continuación, repítase la instrucción sobre el puntillo del mismo §. 3 del capítulo I, e inténtese repetidamente tocar a tempo las líneas octava y novena de la tabla. Por último, tóquense todas las escalas incluidas en el §. 4 de este capítulo afinada y correctamente. Para hacerlo de forma metódica y fácil, empiécese con Do Mayor y La menor, y continúese con tonalidades con un número creciente de sostenidos, hasta seis sostenidos. Después, tómense las dos últimas escalas (Fa Mayor y Re menor) para practicar las tonalidades con bemoles y tóquense hacia atrás, con un número creciente de bemoles, hasta seis bemoles.

§. 9

Para acabar este capítulo, quiero añadir otro pequeño ejemplo que puede practicarse con gran provecho, pues contiene muchas notas que, aunque deben tocarse inmediatamente seguidas con el mismo dedo, no tienen la misma altura. Estas notas están marcadas con un asterisco y debe recordarse lo que se ha dicho en el §. 9 del anterior capítulo.



Capítulo IV

Sobre la regulación de los arcos arriba y abajo

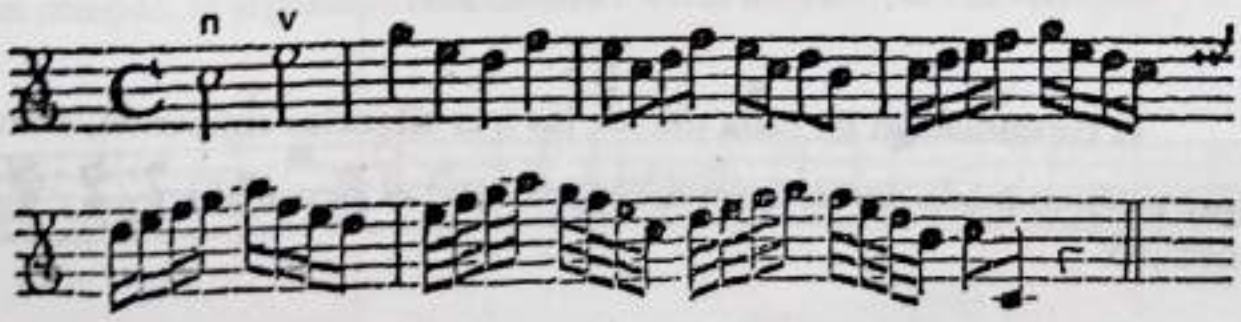
§. 1

Al ser la melodía una constante variación y mezcla no sólo de sonidos agudos y graves, sino también largos y cortos, expresados mediante notas y regidos por un compás determinado, debe haber necesariamente reglas que instruyan al violinista sobre cómo usar el arco correctamente y de tal forma que, con una ordenada tipología de arcos, se toquen fácil y metódicamente las notas largas y breves.

§. 2

Cuando, en un compás binario, como el cuatro por cuatro y el dos por cuatro, haya que tocar notas iguales, no existirá ninguna dificultad.

Por ejemplo:

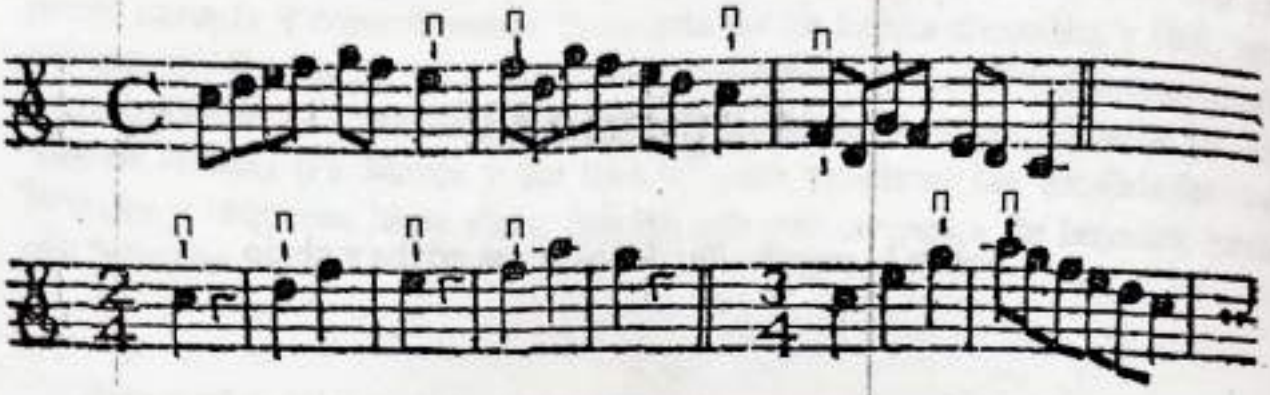


La primera nota se toca arco abajo, mientras que la segunda se toca arco arriba, y así sucesivamente.

§. 3

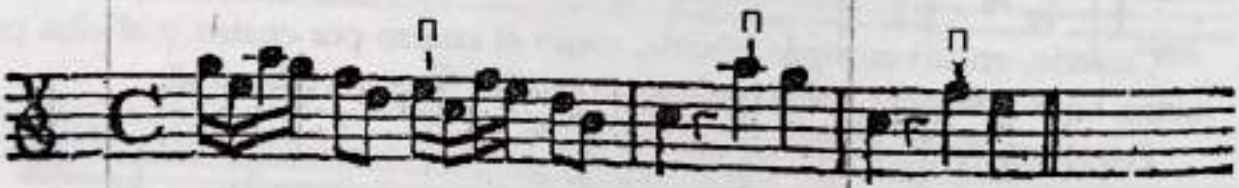
Así, la primera y principal regla puede ser que si el primer tiempo de un compás no empieza con silencio, tanto en compás binario como ternario, se

procurará tocar la primera nota de cada compás con arco abajo, incluso si se sucedieran dos arcos abajo. Por ejemplo:



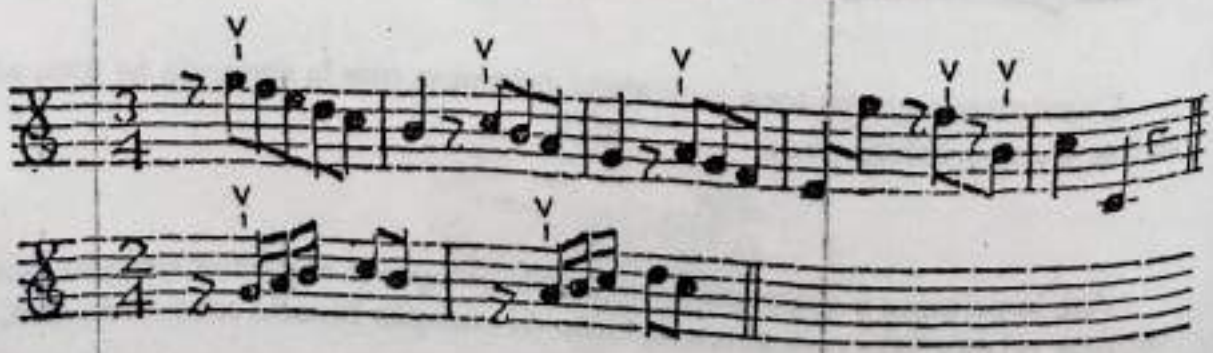
§. 4

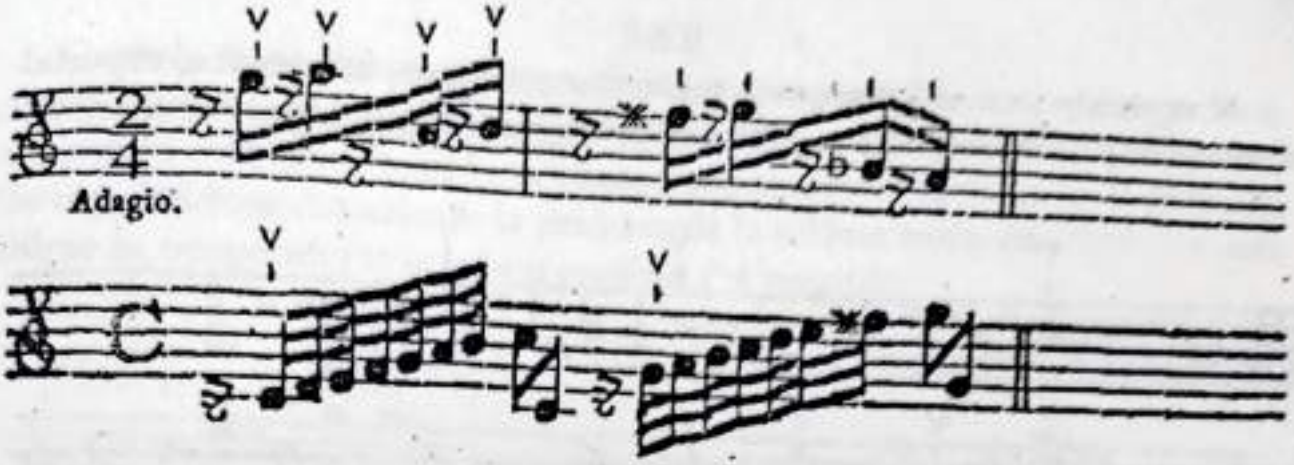
Para esta regla sólo supone una excepción un tempo más rápido. Pero la próxima regla mostrará cómo pasar el arco de modo que el primer tiempo de cada compás coincida con arco abajo. Esta forma de organizar el arco es necesaria sobre todo porque el tercer tiempo, en compases binarios y ternarios, debe tocarse siempre arco abajo, como ya hemos visto en el primer ejemplo. He aquí uno más:



§. 5

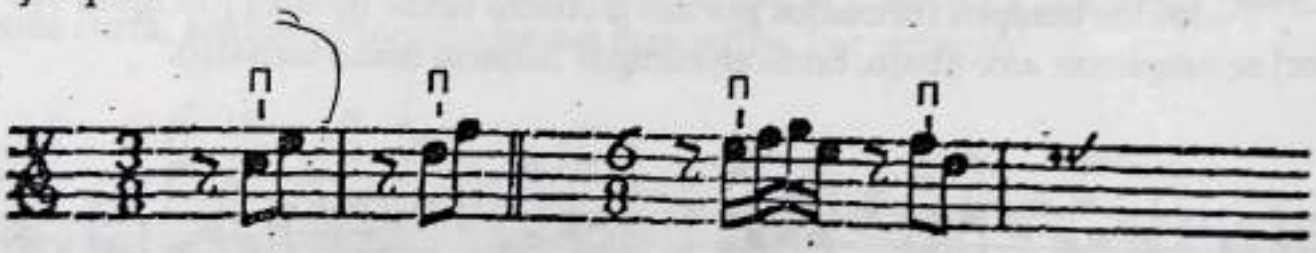
A continuación de cada uno de los tres silencios siguientes, siempre que estén al inicio de un tiempo, hay que usar el arco arriba: 𝄾, 𝄿, 𝅀. Por ejemplo:





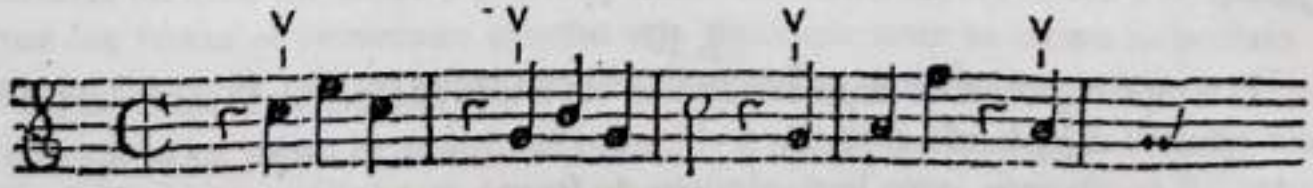
§. 6

Pero si el silencio de corchea supone un tiempo entero, la siguiente nota se tocará arco abajo. Esto ocurre en los compases de 3/8, 6/8 y 12/8. Por ejemplo:

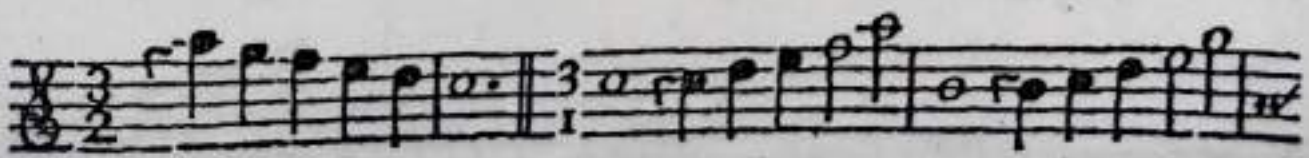


§. 7

En el compás Allabreve [compás de 2/2], el silencio de negra se considera sólo como medio tiempo. Así, si se encuentra al inicio de un tiempo del compás, la siguiente nota deberá tocarse arco arriba. Por ejemplo:

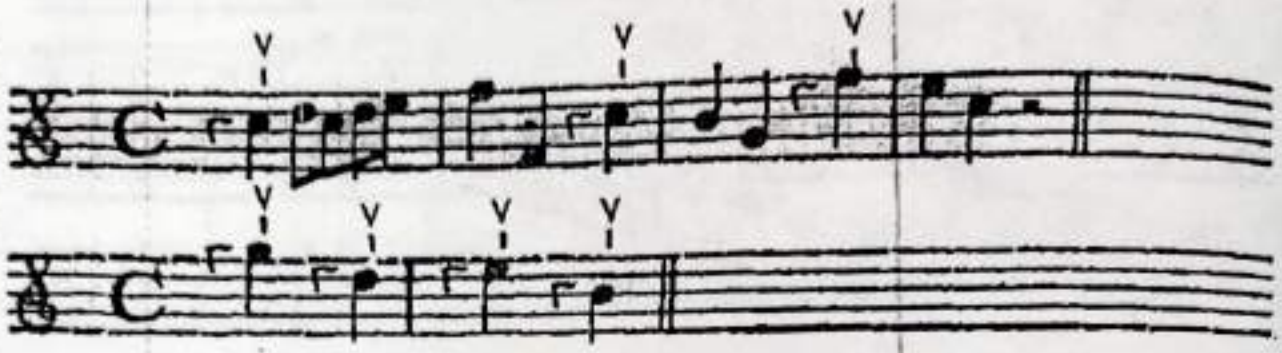


Lo mismo ocurre en los compases de 3/2 y 3/1. Por ejemplo:



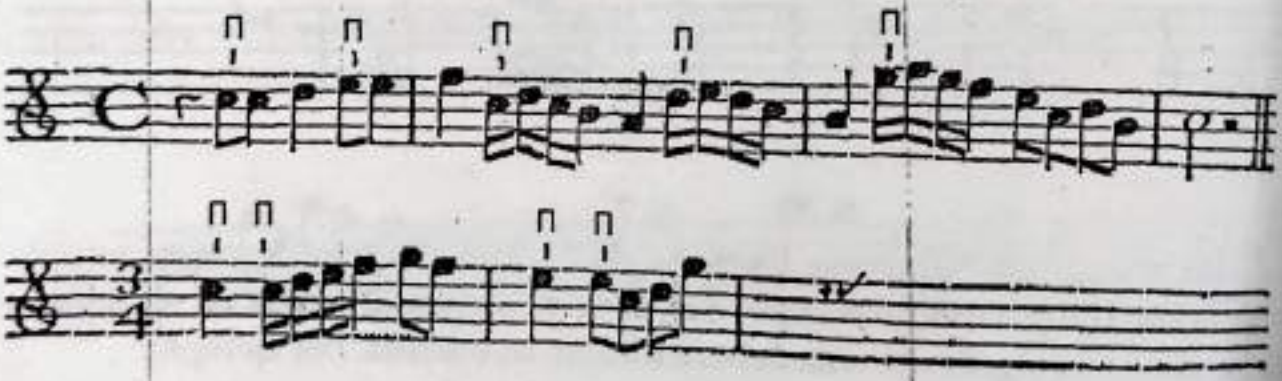
§. 8

El segundo y cuarto tiempo se tocan normalmente arco arriba, especialmente si hay un silencio de negra en el primer o tercer tiempo. Por ejemplo:



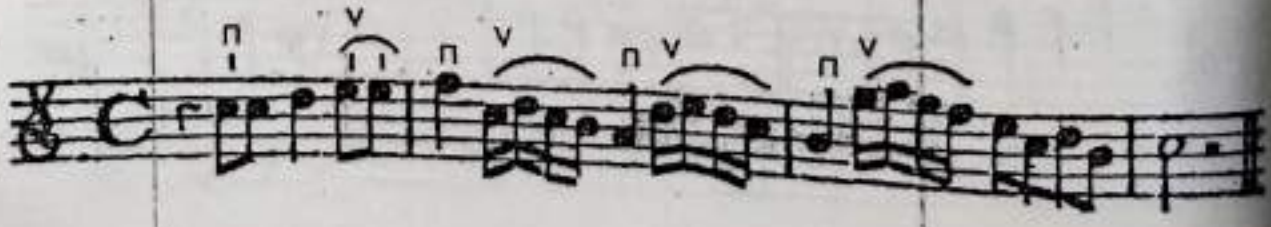
§. 9

Todos los tiempos formados por dos o cuatro notas iguales [de igual valor] se empiezan arco abajo, tanto en compás binario como ternario.



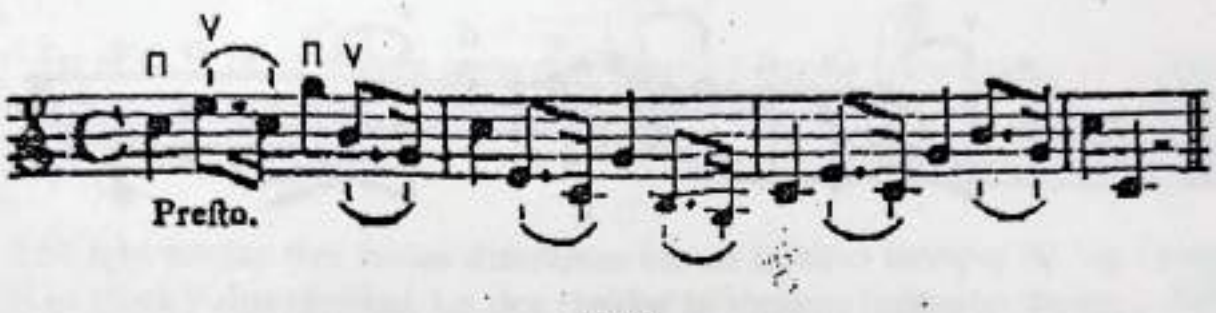
§. 10

El tempo rápido abre de nuevo aquí la vía a una excepción. Pues en el primer ejemplo del párrafo anterior, si el tempo es rápido, es mejor tocar las dos notas Mi en un arco, pero levantándolo de forma que cada nota se distinga claramente de la otra. De igual modo, en un tempo más rápido será mejor tocar las cuatro semicorcheas del segundo y tercer compás juntas en un arco arriba. Por ejemplo:



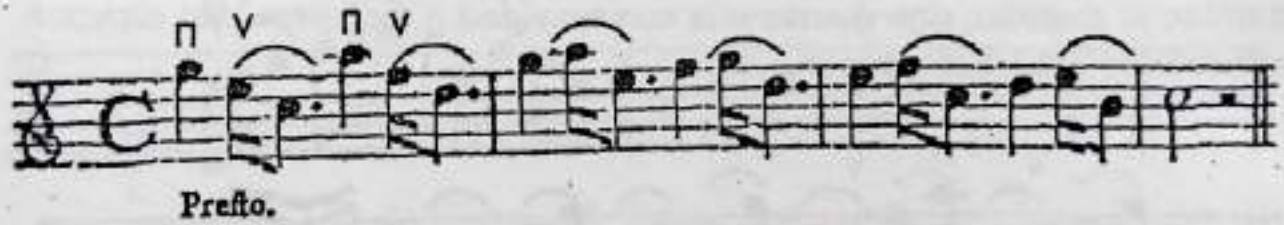
§. 11

Cuando haya dos notas, una de ellas con puntillo, en los tiempos segundo o cuarto, se tocarán siempre juntas arco arriba, pero de forma que, si el puntillo está situado en la primera nota, el arco se levante en el puntillo, distinguiéndose claramente la primera de la útlima nota, mientras que esta última se pospondrá lo máximo posible. Por ejemplo:



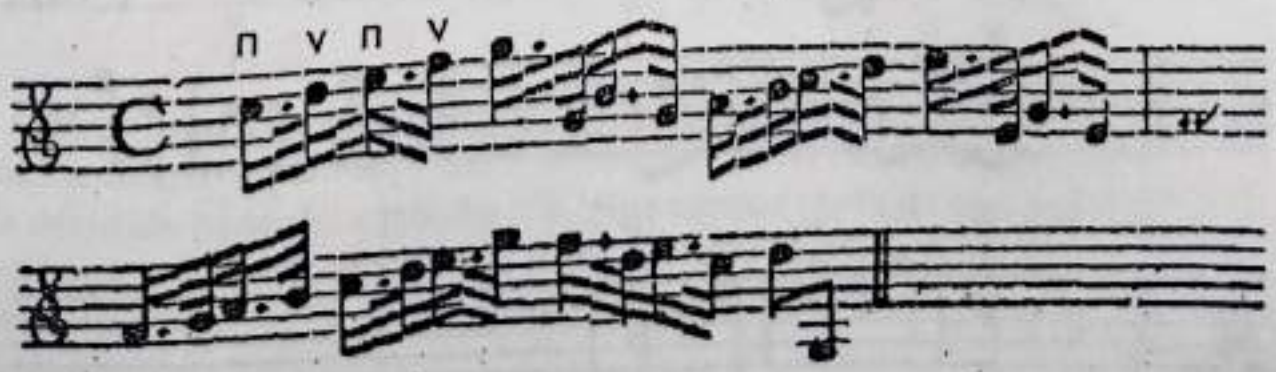
§. 12

Si, por el contrario, la última nota tuviera el puntillo y la primera fuera más corta, ambas se tocarán juntas arco arriba. Por ejemplo:



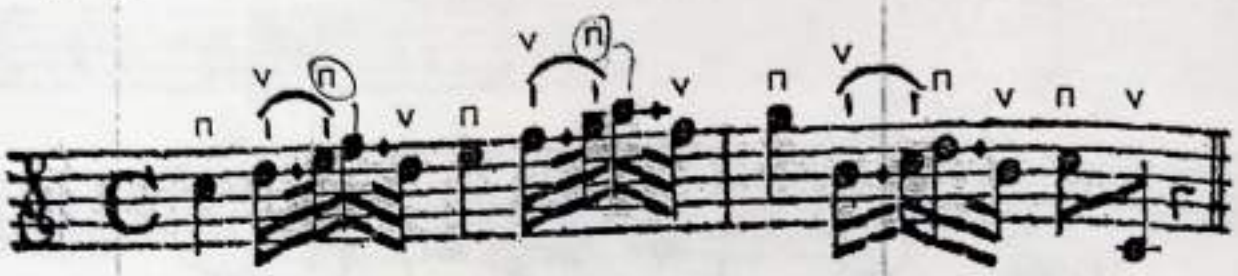
§. 13

Si hay cuatro notas juntas en un tiempo, sea este el primero, el segundo, el tercero o el cuarto, y si la primera o tercera nota tienen puntillo, cada nota tendría su arco diferente y se interpretaría de forma diferenciada y de modo que las fusas se retrasaran mucho y la siguiente nota se tocara inmediatamente después, con un veloz cambio de arco. Por ejemplo:



§. 14

Si, no obstante, el arco arriba se diera en la primera de estas cuatro notas, las dos primeras se tocarían juntas en un arco, pero separadas una de otra mediante la elevación del arco para devolver a éste su orden correcto. Por ejemplo:

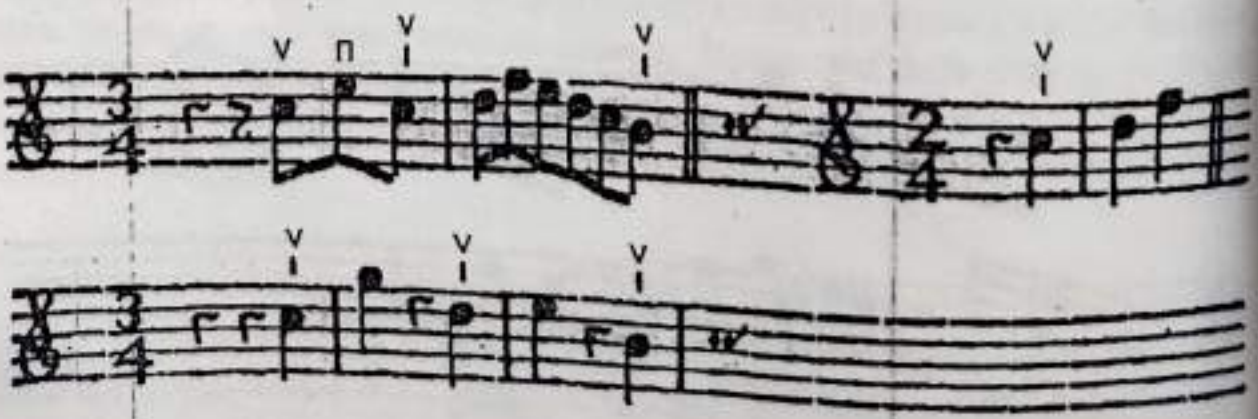


§. 15

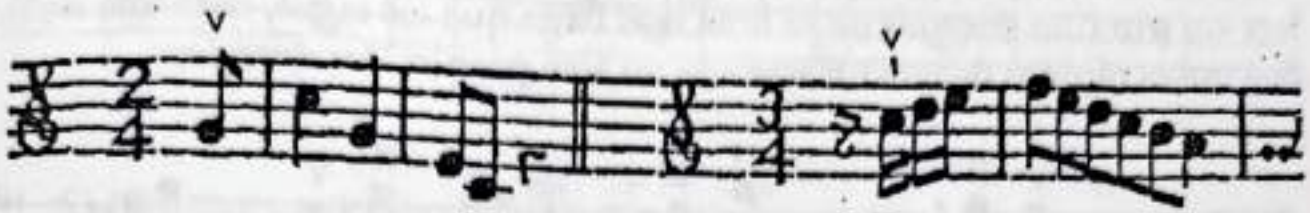
Si hay cuatro notas juntas en un tiempo y la segunda y la cuarta tienen puntillo, se tocarán siempre juntas en un arco, de dos en dos. Sin embargo, la nota con puntillo no se debe abandonar demasiado pronto ni presionar más durante el puntillo, sino mantenerla con suavidad. Obsérvese esto especialmente en el §. 12. Por ejemplo:

§. 16

La última nota de cada compás, o, de hecho, de cada tiempo, se toca normalmente arco arriba. Por ejemplo:



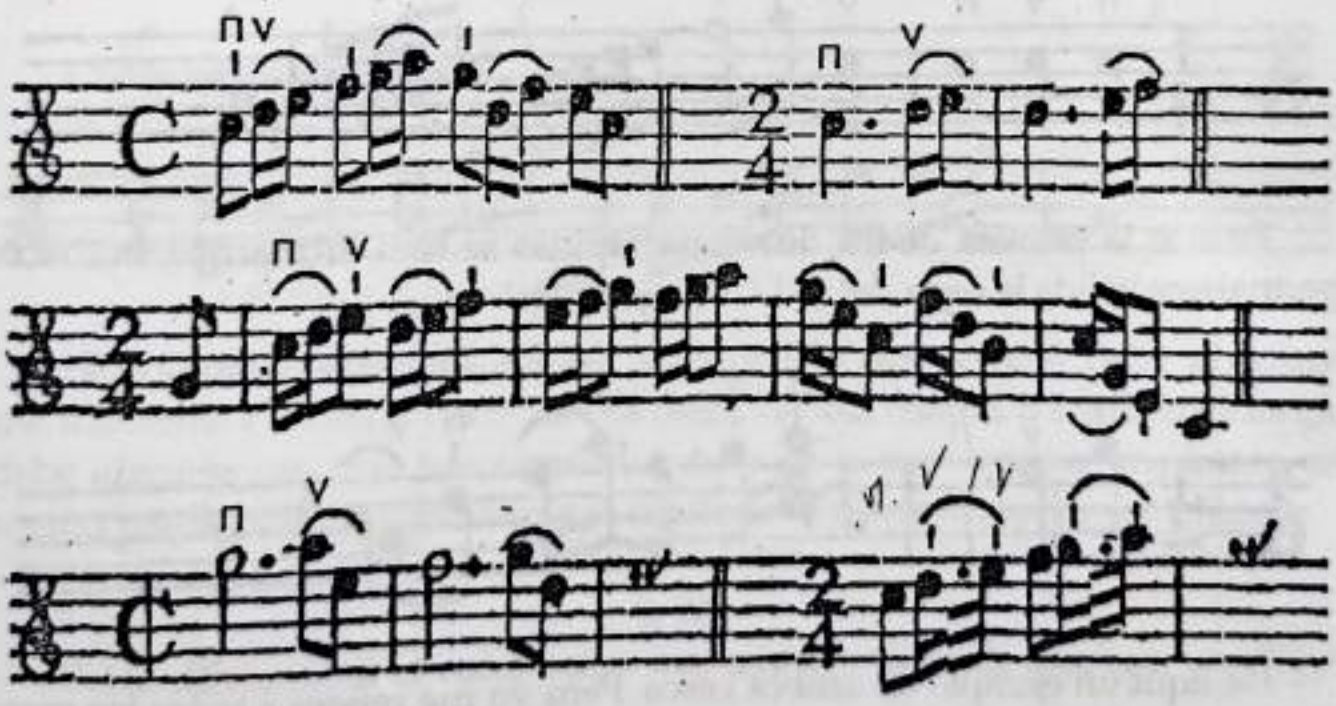
Del mismo modo, la así llamada anacrusa empezará siempre arco arriba. Por ejemplo:



En el §. 24 de la tercera parte del capítulo I puede verse lo que es la anacrusa.

§. 17

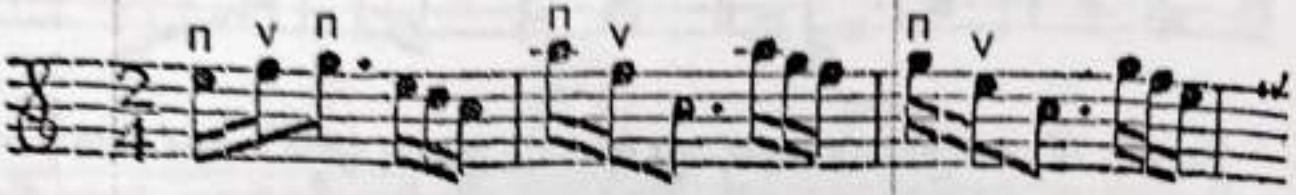
Si hay juntas tres notas diferentes en un mismo tiempo, de las cuales una es lenta y dos rápidas, las dos rápidas se tocarán juntas en un arco. Pero si una de las dos rápidas tiene puntillo, se tocarán separadas, aunque en el mismo arco. He aquí algunos ejemplos:



Pero estas mismas figuras se pueden tocar también de manera completamente diferente para expresar determinado gusto musical, como veremos en la segunda parte del capítulo VII, pues existen casos en que, por necesidad, hay que tocarlas de otra forma, para conseguir el orden del arco o incluso para restaurarlo.

§. 18

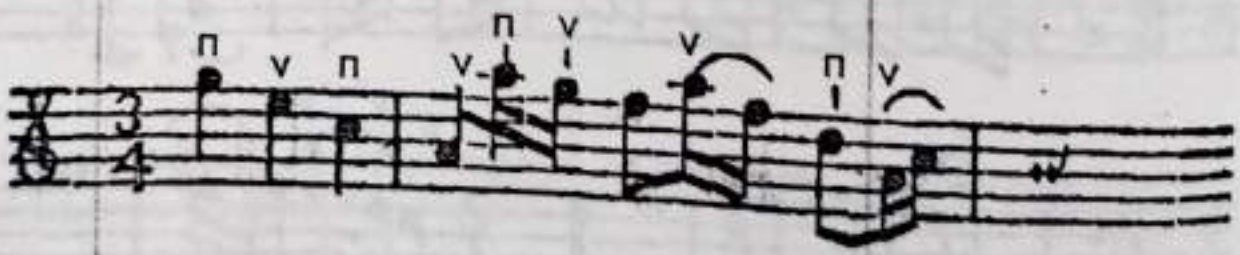
Si de tres notas diferentes, las dos rápidas o breves están al principio y hay un puntillo después de la nota más larga que las sigue, cada una de las dos notas rápidas deberá tocarse con un arco propio. Por ejemplo:



§. 19

Reténgase la siguiente regla como verdadera: si, de una nota larga y dos breves, la primera de las dos breves se toca arco abajo, cada una de las tres se tocará con un arco propio. Por ejemplo:

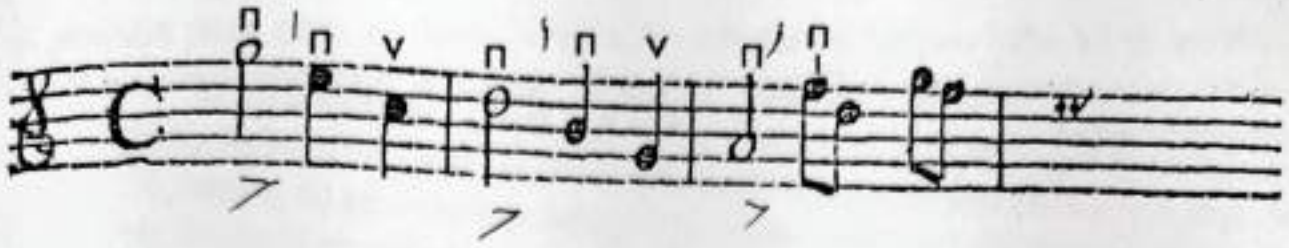
Pero si la primera de las dos notas rápidas se toca arco arriba, entonces permanece válida la regla del §. 17. Por ejemplo:



He aquí un ejemplo de ambos casos. Pero yo me refiero a todos los casos de figuras en que la nota larga está delante de dos cortas. Y esto ocurre más frecuentemente en compases ternarios.

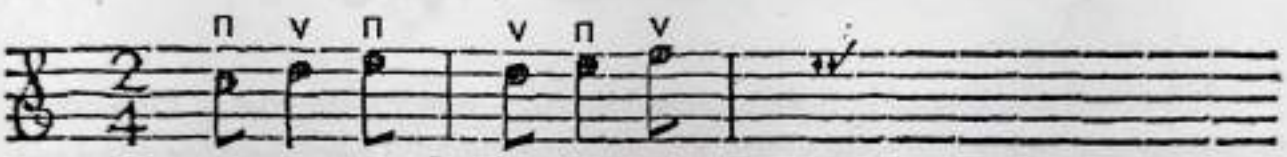
§. 20

En el compás de compasillo, la nota que sigue inmediatamente a una blanca se toca arco abajo. Por ejemplo:

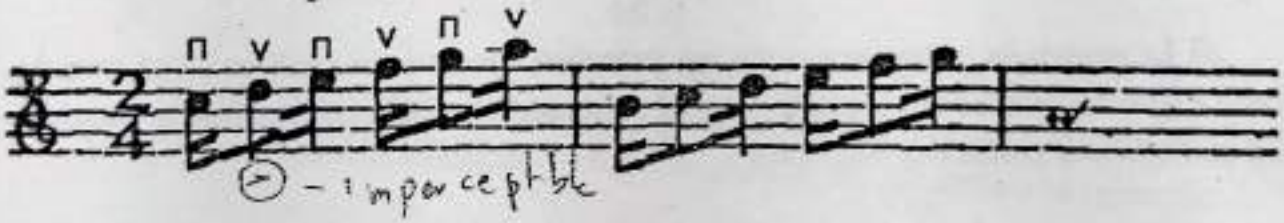


§. 21

Si hay que tocar tres notas de las que se subdivide la nota central, a lo que ya nos hemos referido en la tercera parte del Capítulo I, se debe observar si le siguen varias de estas figuras. ¿Le siguen varias? Entonces el arco se moverá hacia arriba y hacia abajo con cada una de las notas que aparecen, sin considerar las reglas que se han dado hasta este momento. Por ejemplo:



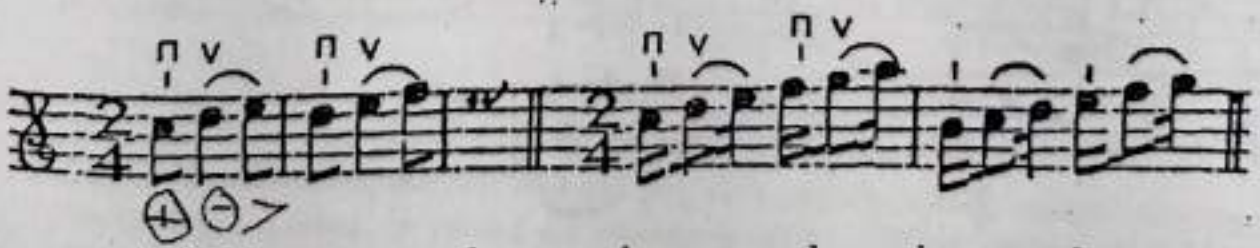
O con notas rápidas:



No obstante, debemos señalar aquí que la nota central debe dividirse mentalmente y no en la ejecución. Es decir, la nota central, o sea, la más larga, debe atacarse con más fuerza en el arco, pero nunca dividirse mediante un acento perceptible, sino mantenerse débilmente como lo requiera el tempo.

§. 22

Sería diferente si el compositor marcara los tipos de arco con una ligadura. Por ejemplo:

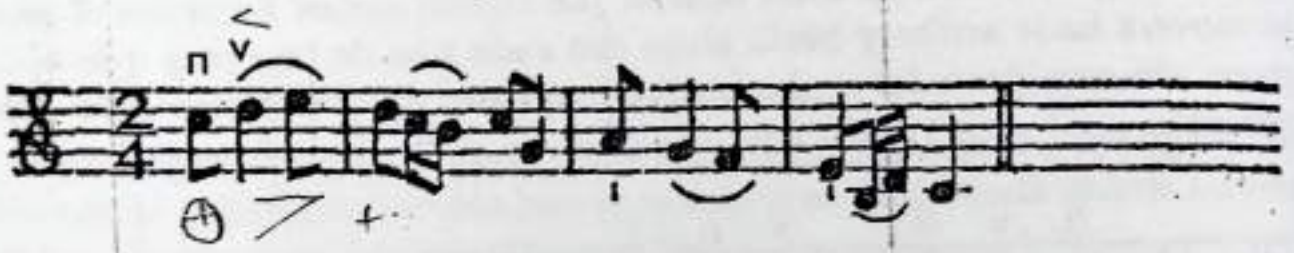


Pues aquí une la segunda nota a la tercera, de modo que se ligan en un arco. Pero en este caso no sólo no se debe dejar que se oiga la división en dos

partes de la nota central mediante un acento añadido, sino que, además, se debe unir suavemente la tercera nota a la segunda, no atacándola de forma diferenciada.

§. 23

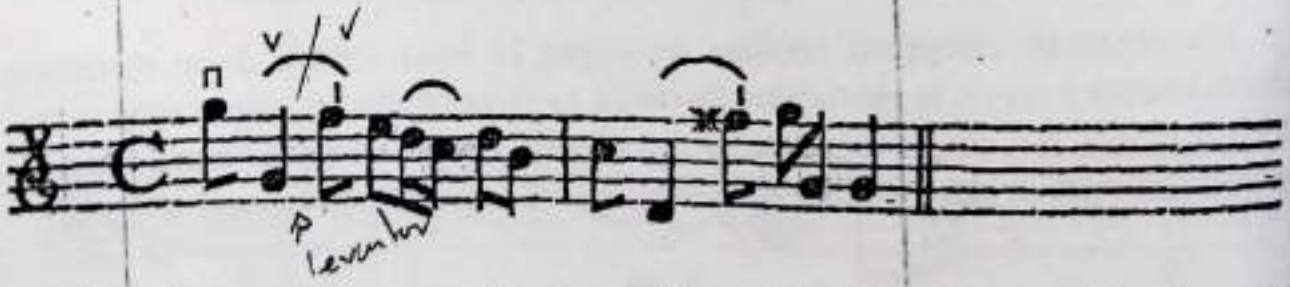
Así se tocará siempre que aparezca una figura de este tipo, pues con ello se consigue, según la regla general, que el inicio de compás venga arco abajo, por lo que la sucesión de arcos permanecerá en orden. Por ejemplo:



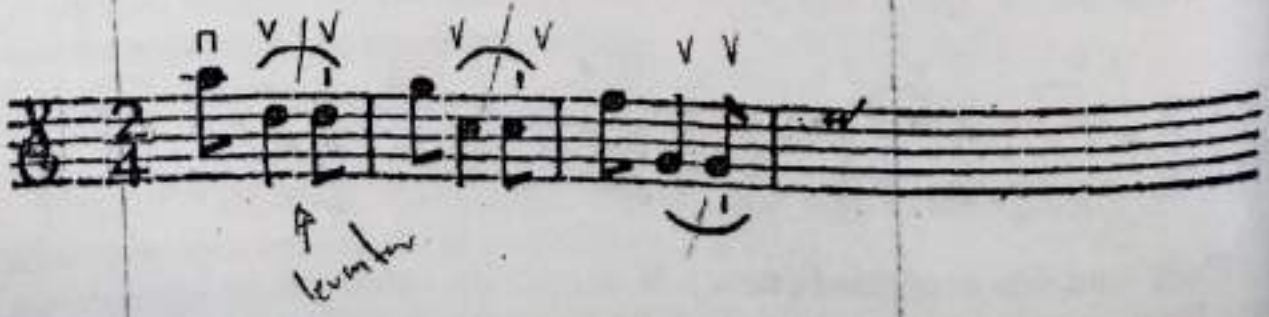
No se olvide atacar la nota intermedia algo más fuerte con el arco arriba, mientras que la tercera nota se liga a ella suavemente y perdiéndose en piano.

§. 24

Si la segunda y tercera nota no pueden tocarse en una misma cuerda, habrá que tocarlas arco arriba, pero el arco se levantará ligeramente después de la segunda nota. Por ejemplo:

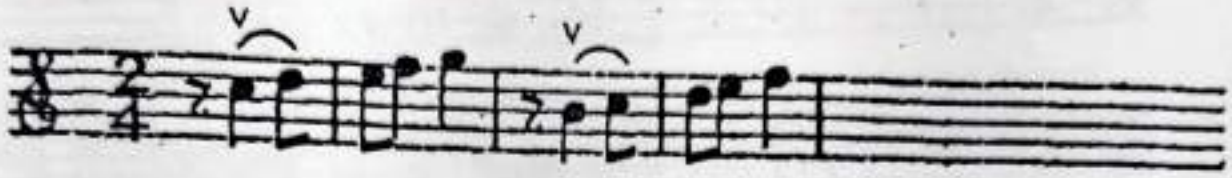


Lo mismo ocurre con notas que están en la misma línea o a la misma altura.



§. 25

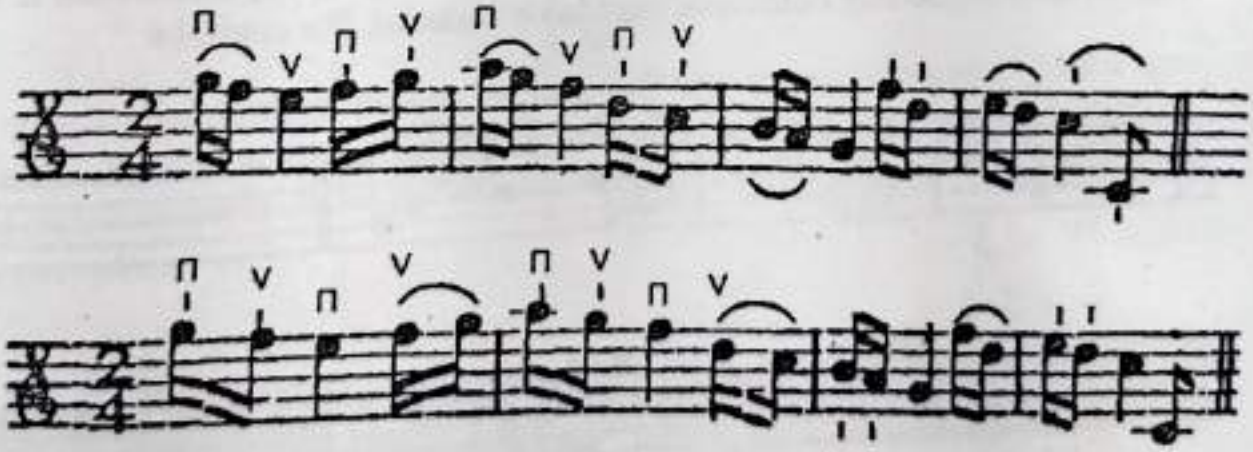
A menudo se coloca un silencio en el lugar de la primera nota. En ese caso, la segunda y tercera notas pueden tocarse unidas o cada una de forma separada. Si se desea unirlas, se hará uso del arco arriba para tener el primer tiempo del siguiente compás arco abajo. Por ejemplo:



Si, no obstante, se quieren separar las notas y tocar cada una con un arco propio, se comienza arco abajo. He aquí un ejemplo:

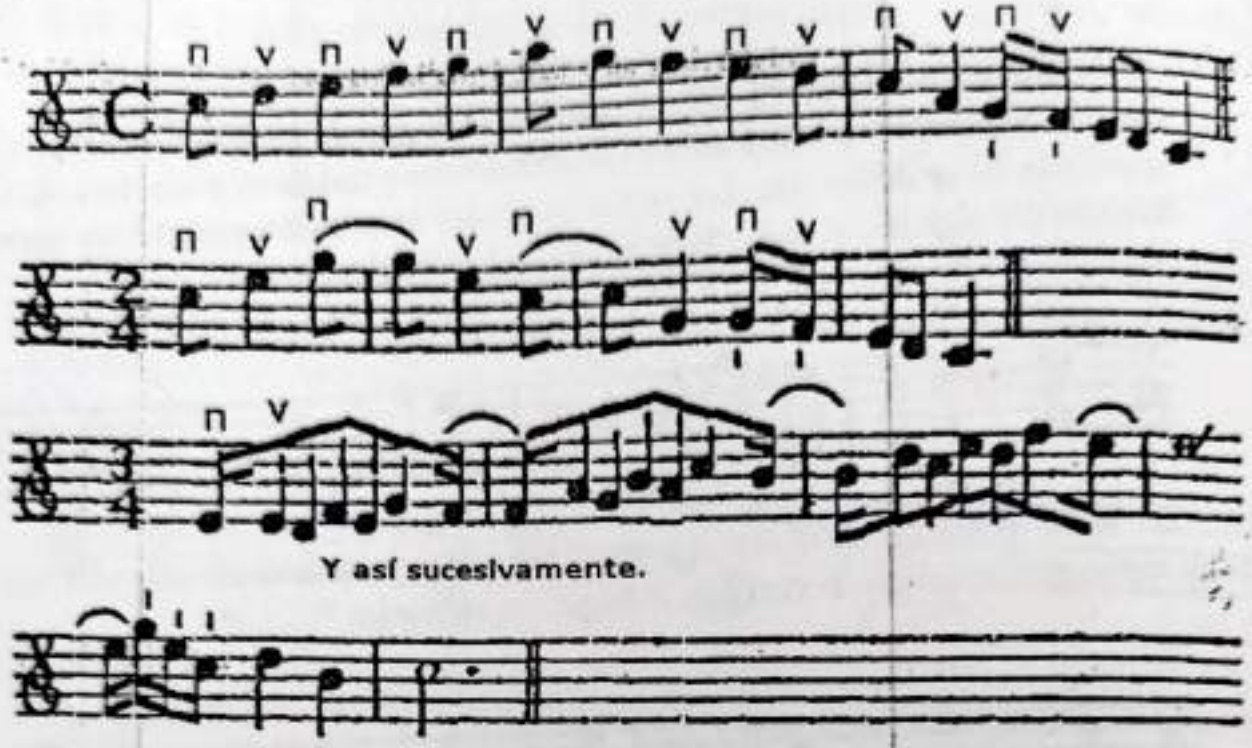
§. 26

Si hay dos notas cortas antes y después de la nota a subdividir, las dos primeras o las dos últimas se tocarán juntas en un arco. Por ejemplo:



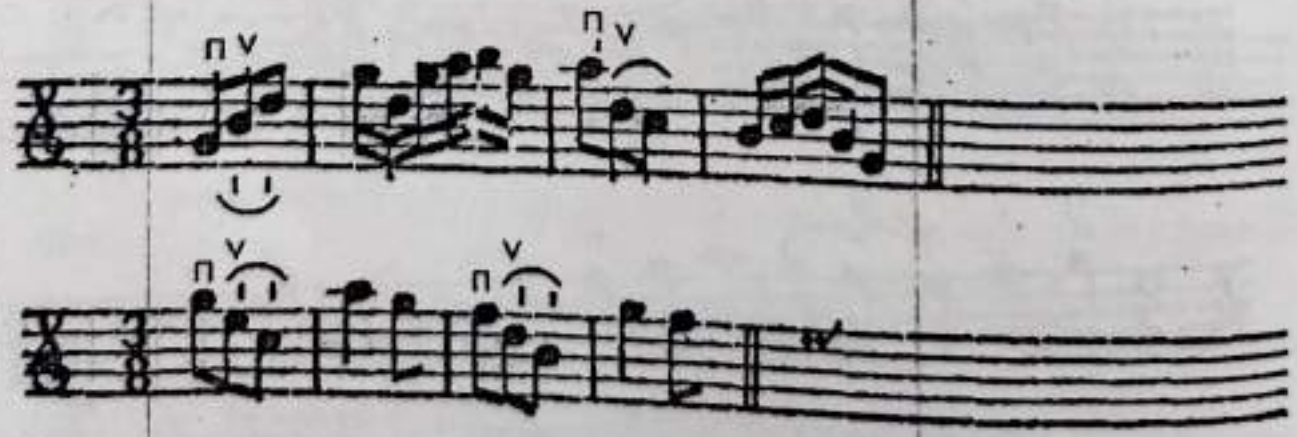
§. 27

En ocasiones aparecen unidas por una ligadura tres, cuatro, cinco o incluso largas series de notas de este tipo, [cuyos arcos] deben dividirse de acuerdo con el compás.[1] Estas notas se tocarán tal como aparecen, sin considerar las reglas anteriores, alternando arco arriba y arco abajo. Véanse aquí algunos ejemplos:



§. 28

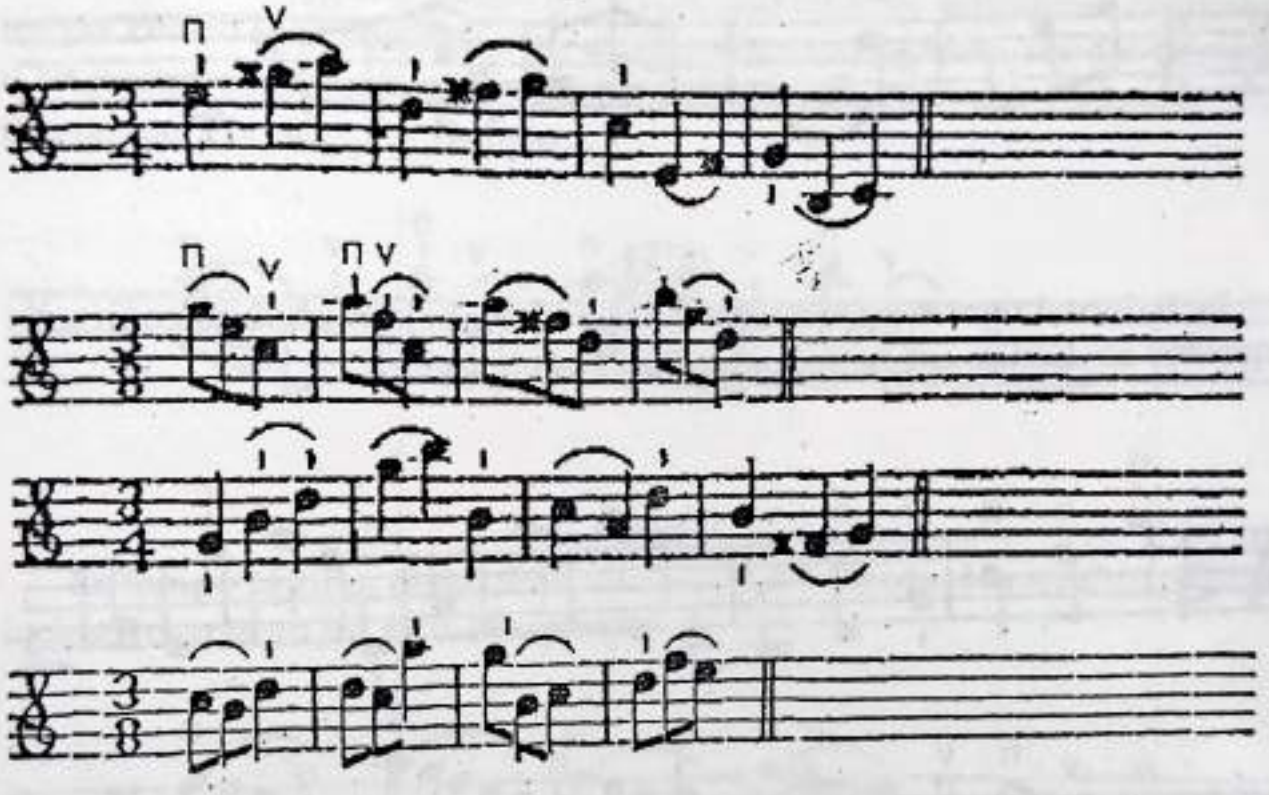
El principiante encuentra la mayor dificultad en los compases ternarios, pues, al estar divididos en tres partes, falla la regla general del §. 3 y deben establecerse reglas especiales para devolver al arco a su orden correcto. Puede fijarse una nueva regla: Cuando en un compás ternario sólo aparezcan tres notas, dos de ellas se tocarán siempre juntas en un arco, especialmente si en el siguiente compás hay notas más rápidas o variadas. Por ejemplo:



§. 29

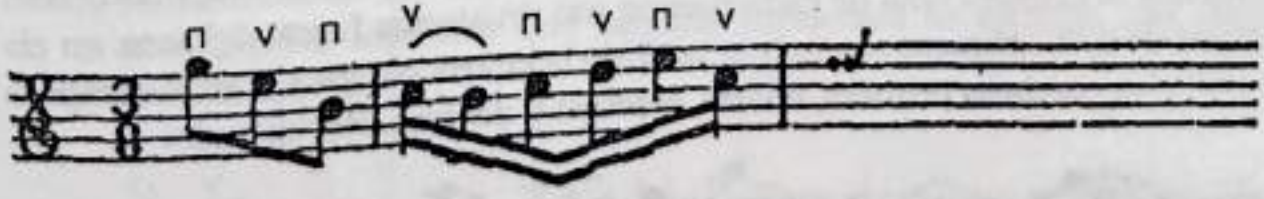
La cuestión es ahora si se deberían unir las dos primeras o las dos últimas notas. Y otra cuestión es si, y cuándo, deben unirse o separarse. Ambas de-

penden de lo cantable de la pieza y del buen gusto y correcto juicio musical del intérprete, si el compositor hubiera olvidado señalarlo o no lo hubiera previsto. Pero, en general, puede servir la regla de que las notas que formen intervalos pequeños, habitualmente, se ligarán, mientras que las notas más distantes deberán tocarse, en principio, de forma separada con el arco, para que se produzca una agradable variación. Por ejemplo:



§. 30.

Si los tres tiempos se han tocado con tres arcos diferentes, habrá que tener cuidado inmediatamente para devolver el arco en el siguiente tiempo a su orden correcto. Si en los siguientes compases hay muchas notas, como, por ejemplo,



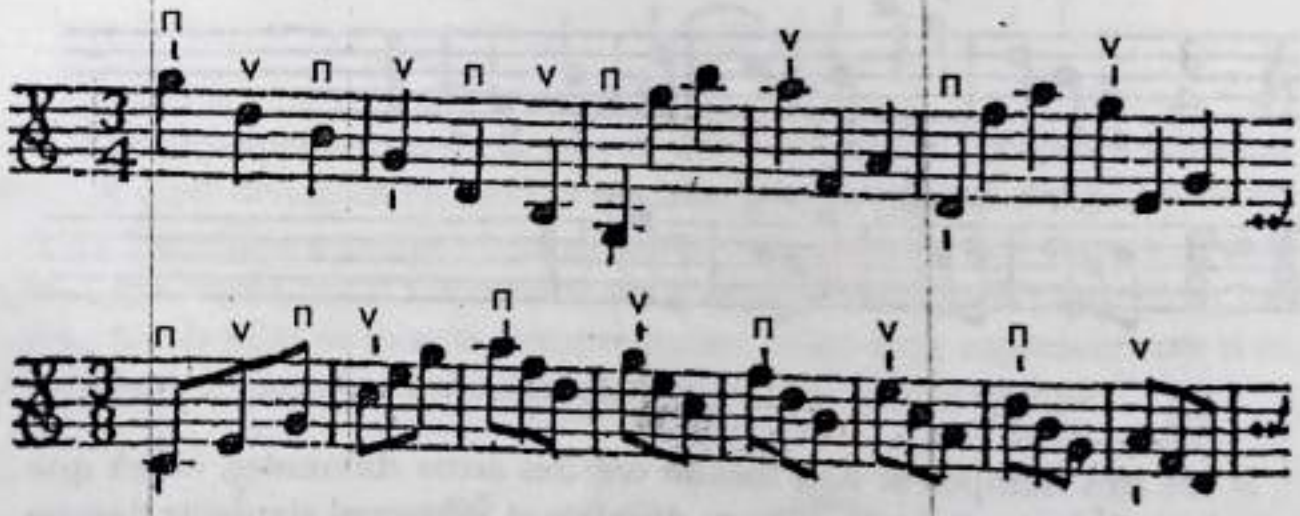
las dos primeras del segundo compás deberán tocarse juntas arco arriba, mientras que cada una de las restantes se tocarán con un arco propio.

§. 31

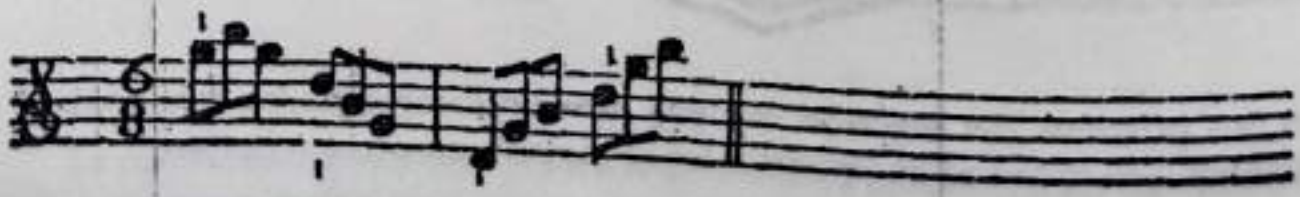
Si, tras tres tiempos tocados con arcos diferentes, hay dos notas en la primera parte del siguiente compás, mientras que las dos partes restantes corresponden de nuevo a una unidad de tiempo cada una, entonces las dos notas del primer tiempo se tocarán juntas arco arriba. Por ejemplo:

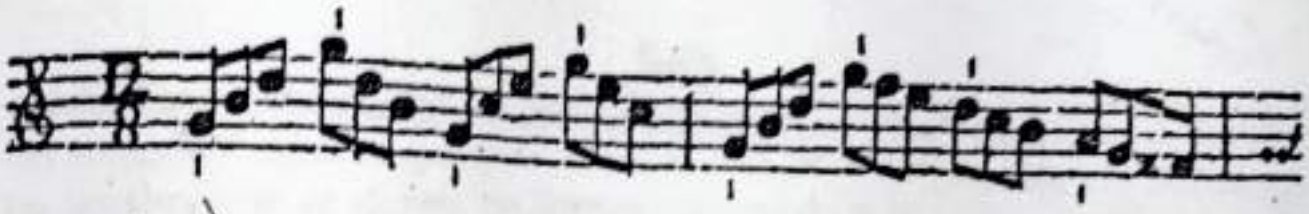
§. 32

Es habitual tocar siempre arco arriba y arco abajo si algunos compases seguidos contienen una nota por tiempo. Por ejemplo:



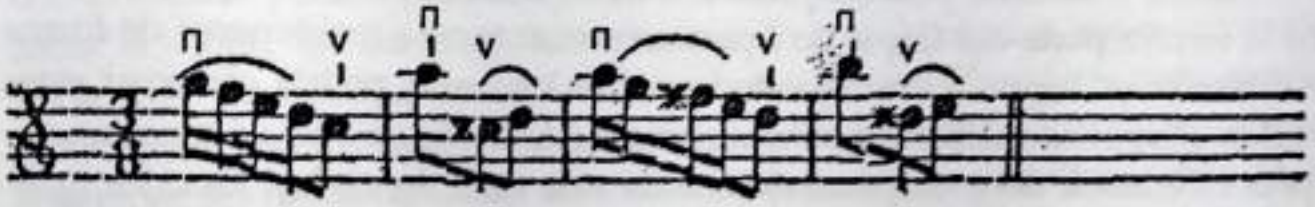
Es cierto que el arco arriba siempre coincide con el primer tiempo del segundo compás, pero el arco vuelve a su orden correcto en el tercer compás. Márquese la primera nota de cada tiempo con un ataque fuerte del arco; en el compás de 6/8, atáquese con fuerza también la cuarta corchea y, en el compás de 12/8, las corcheas primera, cuarta, séptima y décima. Por ejemplo:





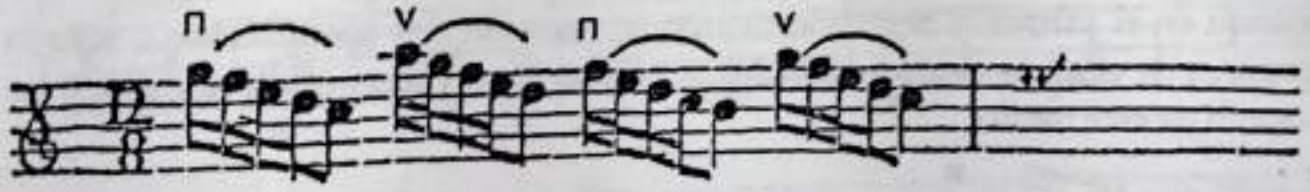
§. 33

Si, en los compases de 3/8, 6/8 ó 12/8, dos tiempos estuvieran compuestos por cuatro semicorcheas a las que siguiera una corchea, los dos tiempos o las cuatro semicorcheas se tocarían juntas arco abajo, especialmente si el tiempo fuera rápido. Por ejemplo:



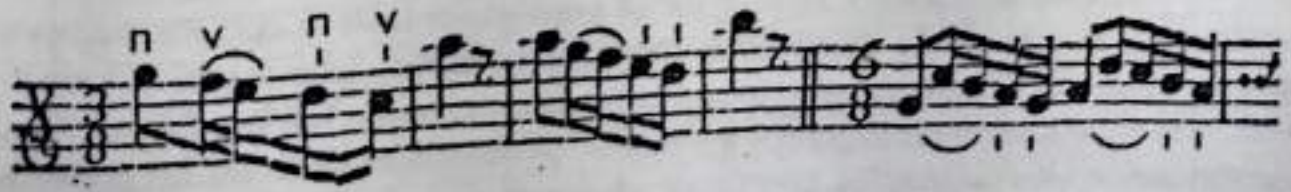
§. 34

En tempo rápido, especialmente en 12/8, las figuras de este tipo pueden incluso tocarse en un arco. Por ejemplo:



§. 35

A menudo se da el caso contrario; es decir, la corchea está delante de las cuatro semicorcheas. En ese caso, las dos primeras semicorcheas se ligarán en un arco arriba, mientras que las dos siguientes se tocarán con arcos separados. Por ejemplo:

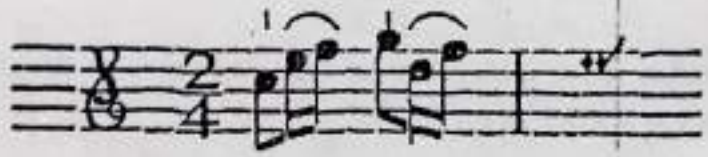


§. 36

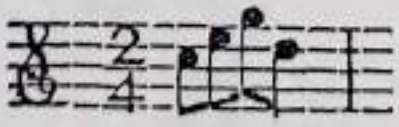
–Pero si el tiempo fuera muy rápido, las cuatro semicorcheas se ligarían arco arriba. Por ejemplo:

§. 37

Ahora, el alumno puede aprender a tocar la **tabla** completa que se inserta en la **tercera parte** del **Capítulo I** para acostumbrarse a mantenerse de forma estable en un tempo. Si tuviera dudas sobre los arcos, podría observar estas reglas. Pero si no pudiera tocar a un tempo adecuado cuando se mezclan valores diferentes, debe empezar ejecutando una nota donde hubiera dos iguales. Por ejemplo, si en una pieza musical hubiera que tocar estas notas,



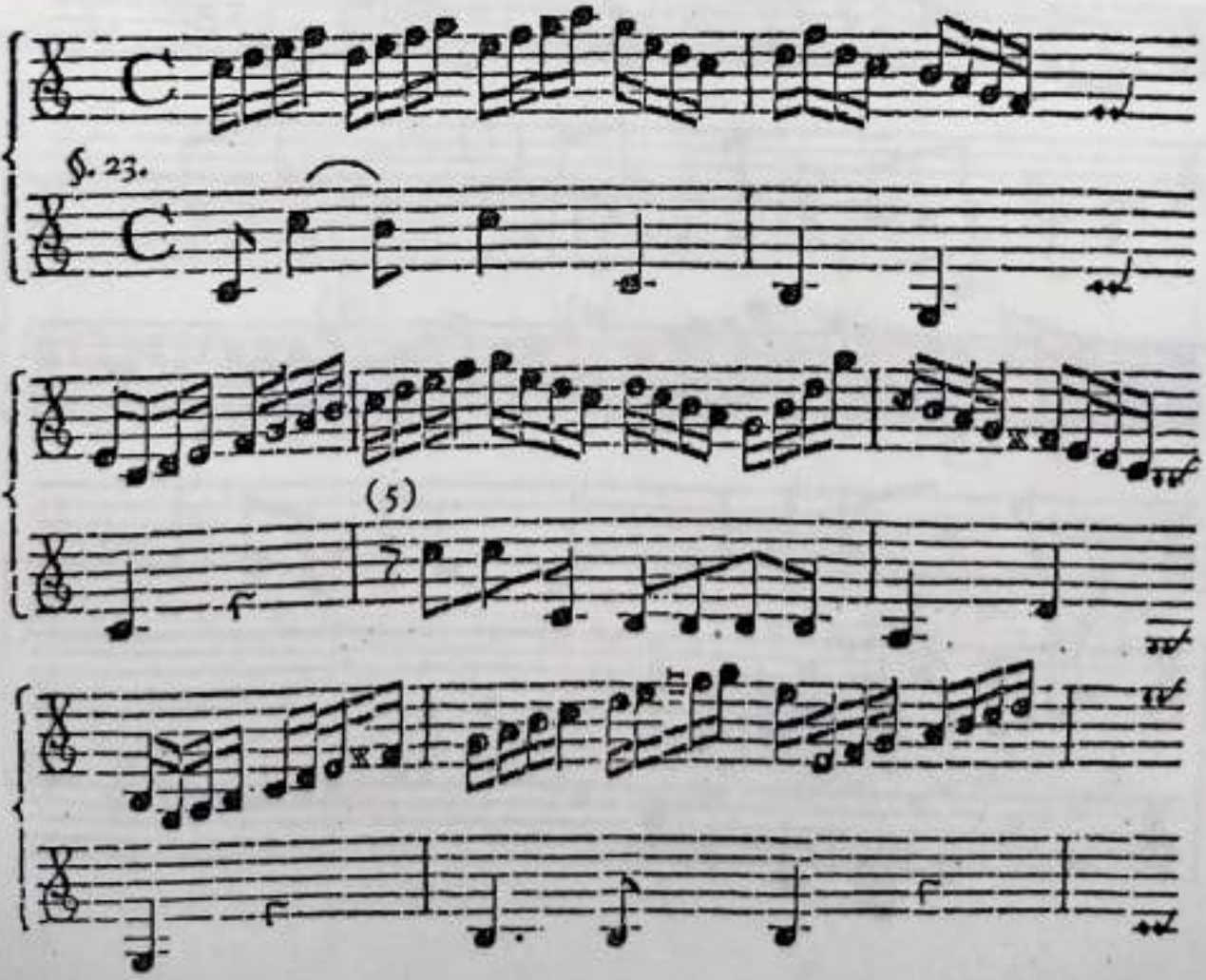
tocaría en el primer y segundo tiempo, en vez de dos semicorcheas, sólo la primera de ellas, es decir la nota Mi, y la nota Re en el segundo tiempo, y las tocaría de este modo:

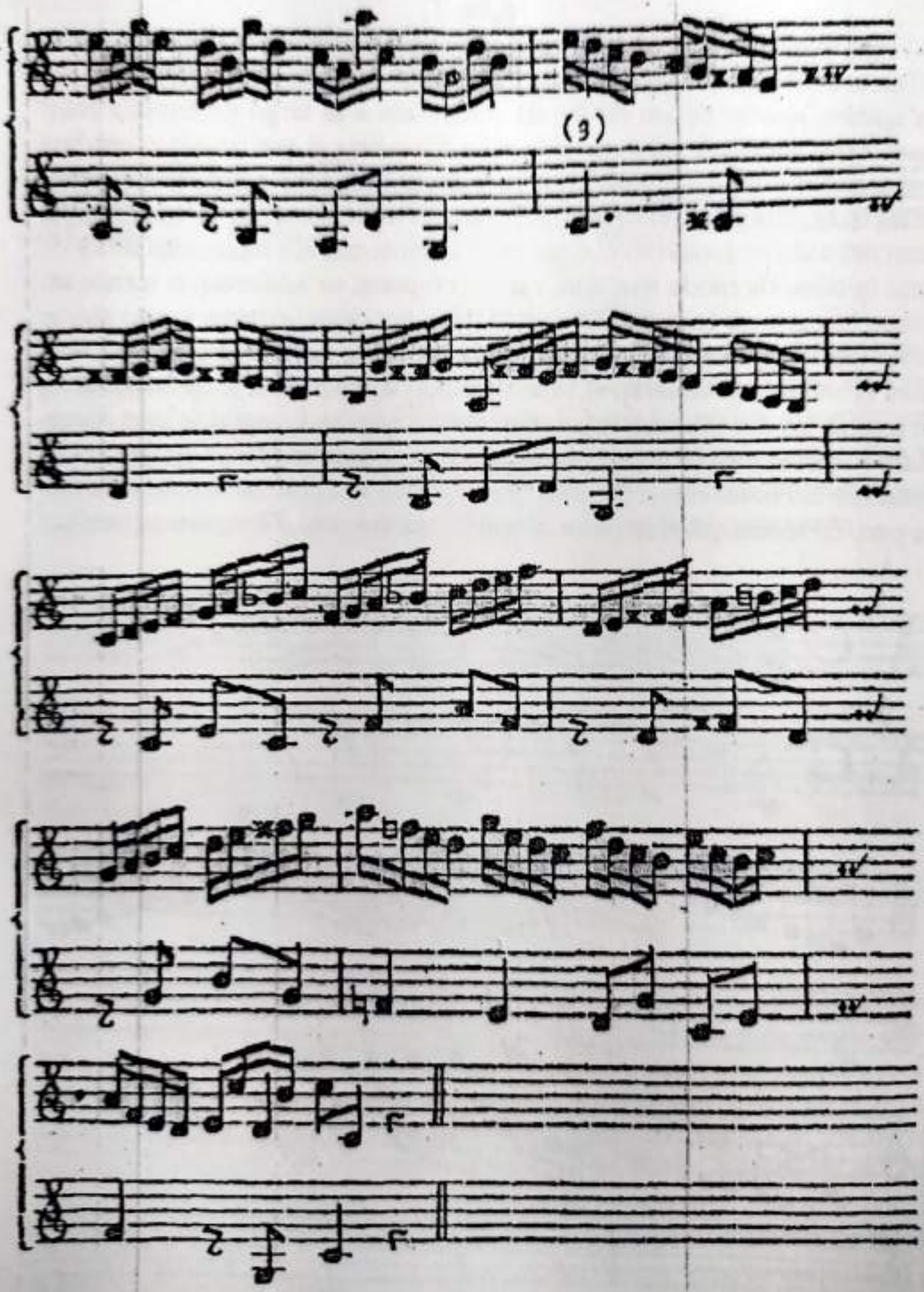


Obsérvese con atención la igualdad y la duración de los valores y, al repetirlo, introdúzcase ligada la segunda nota [Fa semicorchea], de modo que no se tome más tiempo del necesario para tocar la corchea [que forman conjuntamente las semicorcheas Mi y Fa]. De esta forma deberá continuar el alumno con los tiempos primero y tercero de la undécima línea y con los tiempos segundo y cuarto de la duodécima línea de la **tabla**. Además, si el principiante sigue mi consejo, no sólo tocará la **tabla** en el orden horizontal por filas, sino que tocará también seguidos los primeros compases de todas las líneas; a continuación, los segundos compases; después, los terceros compases, etc., para establecerse en el tempo a través de la constante variación de las figuras.

§. 38

Pero, para que el alumno tenga algo con qué practicar las anteriores reglas del arco, daré algunos ejemplos con cambios de compás y comenzaré con notas iguales, que se siguen de forma continuada a lo largo de muchos compases. Estas sucesiones de notas son el escollo contra el que tropiezan muchos que, cegados por su orgullo y muy arrogantes, imaginan saber cómo progresar correcta, rápida y certeramente. Algunos violinistas que, por lo demás, no tocan del todo mal, caen en el error de acelerarse cuando tocan estas series de notas iguales, de modo que, tras varios compases, se adelantan al menos un tiempo [o parte de compás]. Este error debe, por tanto, evitarse y estas piezas deben tocarse primero lentamente, con arcos largos mantenidos hasta el final sobre el violín, sin acelerar, sino moderando la velocidad y, concretamente, sin acortar las dos últimas de las cuatro notas iguales. Cuando se haya conseguido hacerlo correctamente, pruébese a hacerlo más rápido. A continuación, sepárense las notas con arcos más cortos y cada vez con un tempo más rápido, pero de forma que siempre acabe igual que empezó. He aquí un ejemplo:

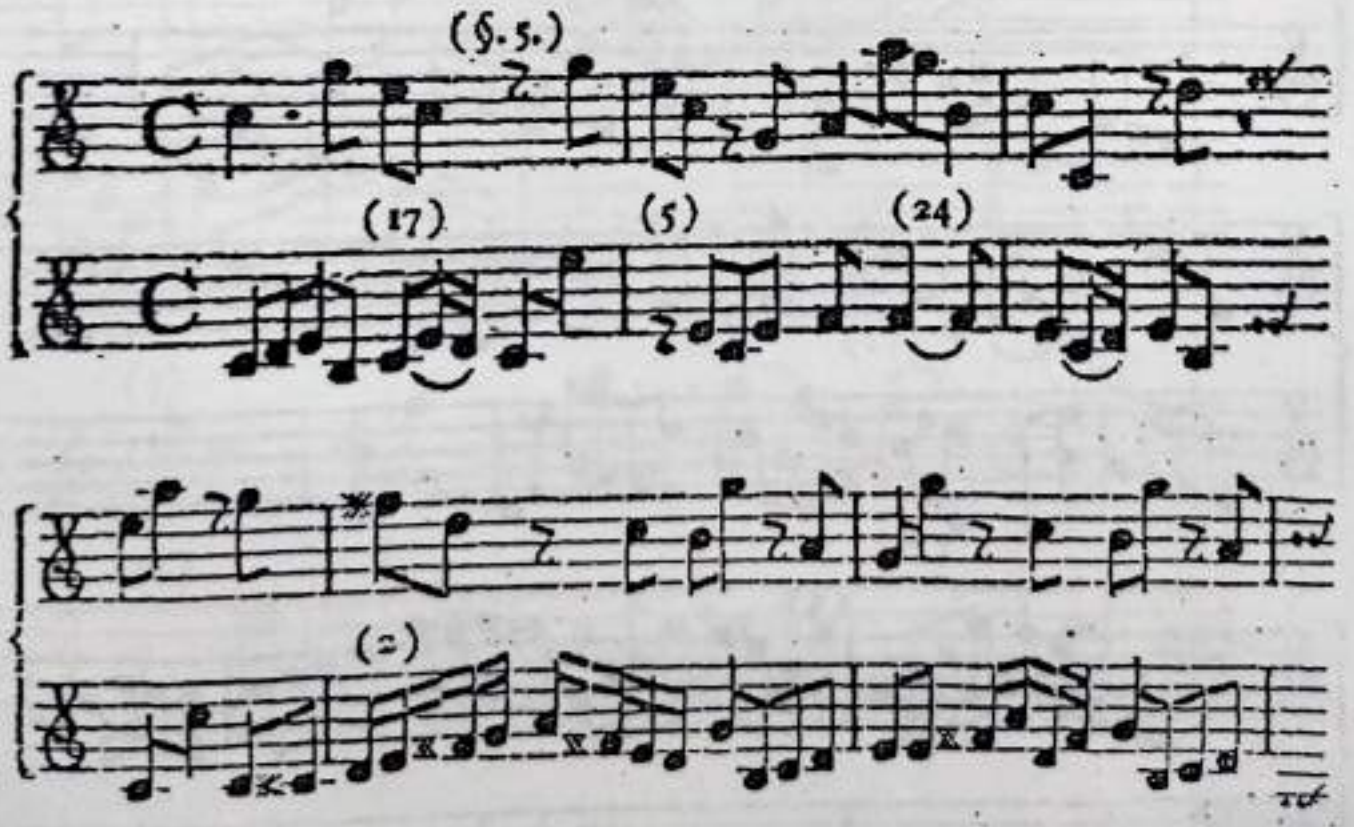


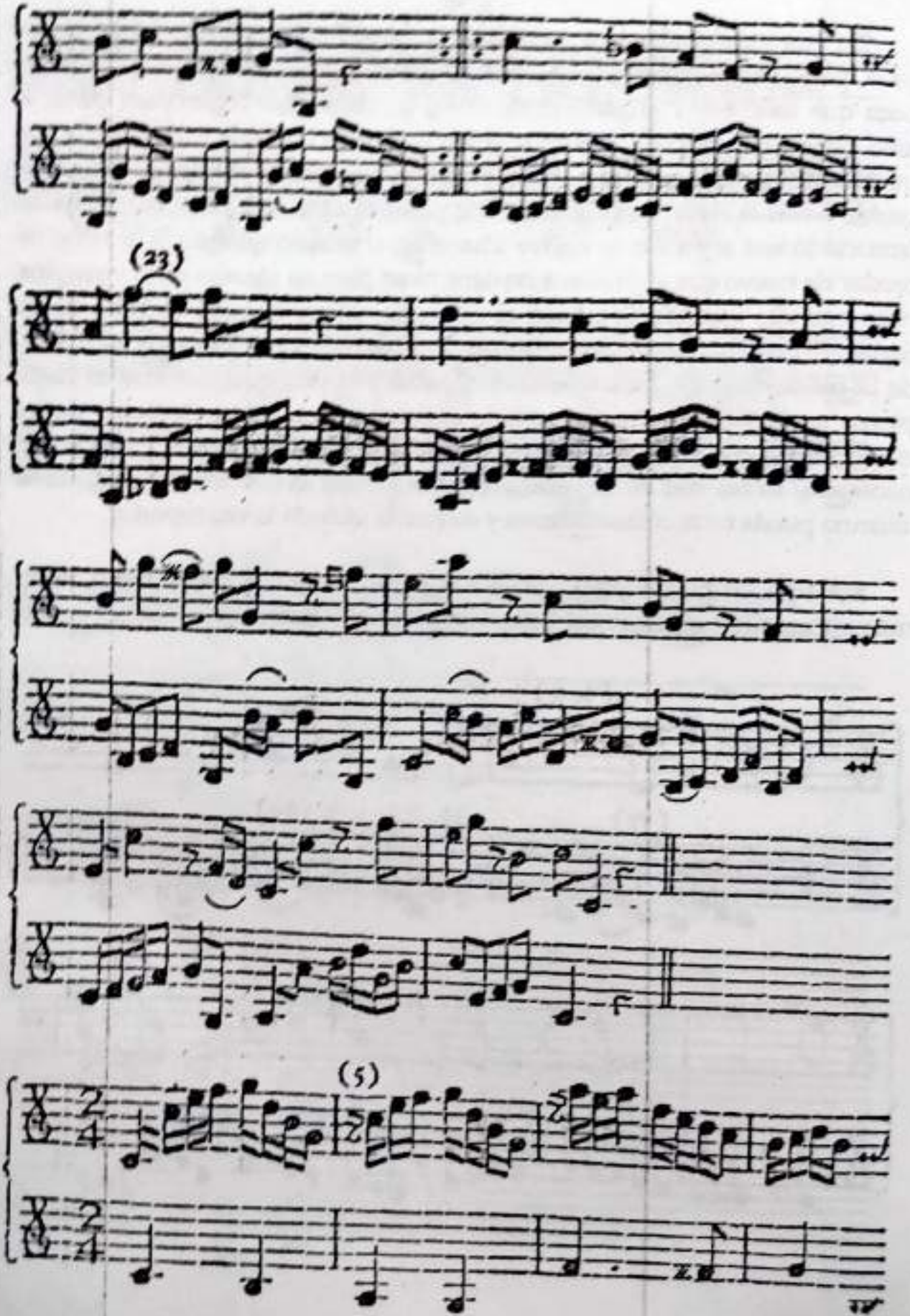

(3)

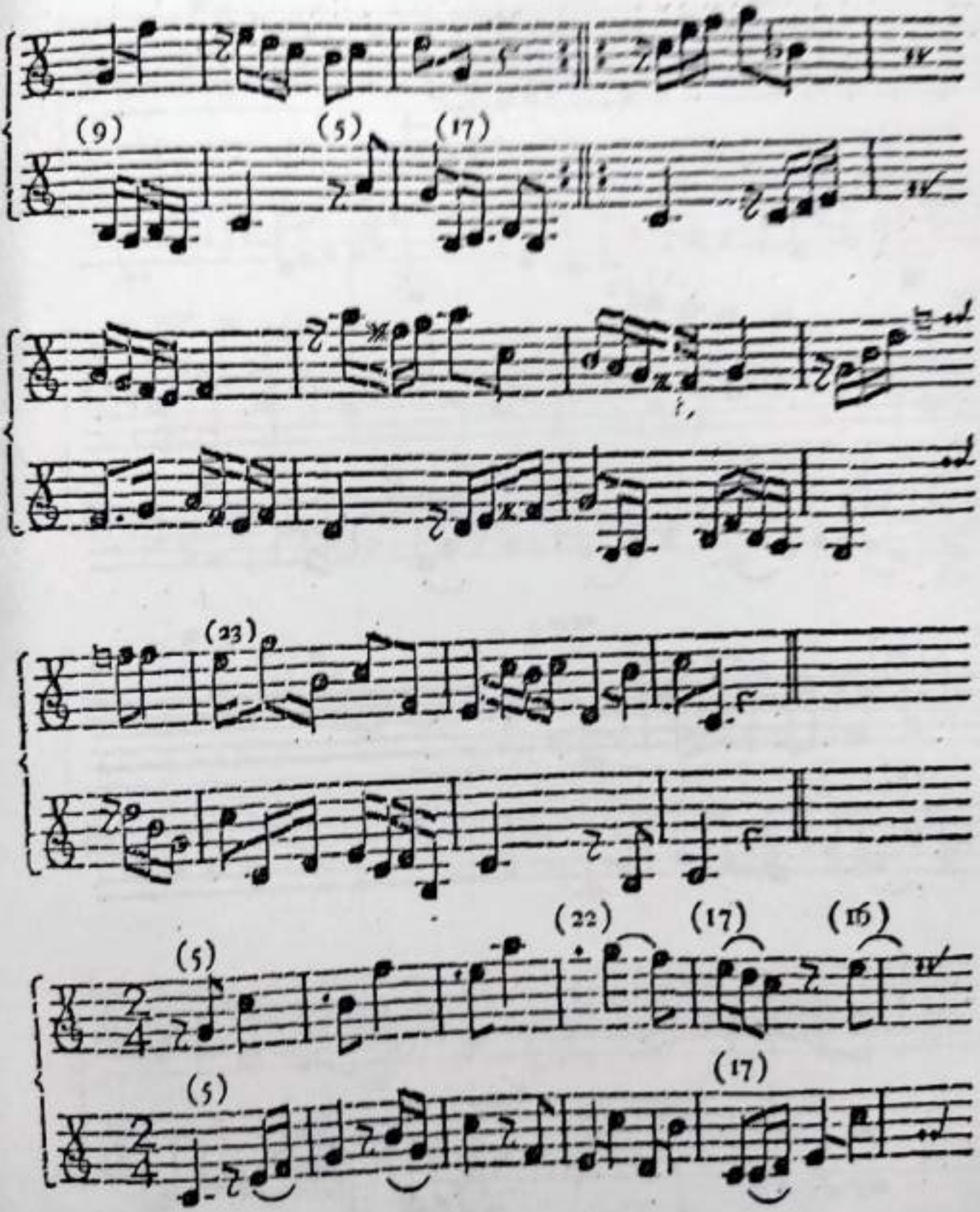
§. 39.

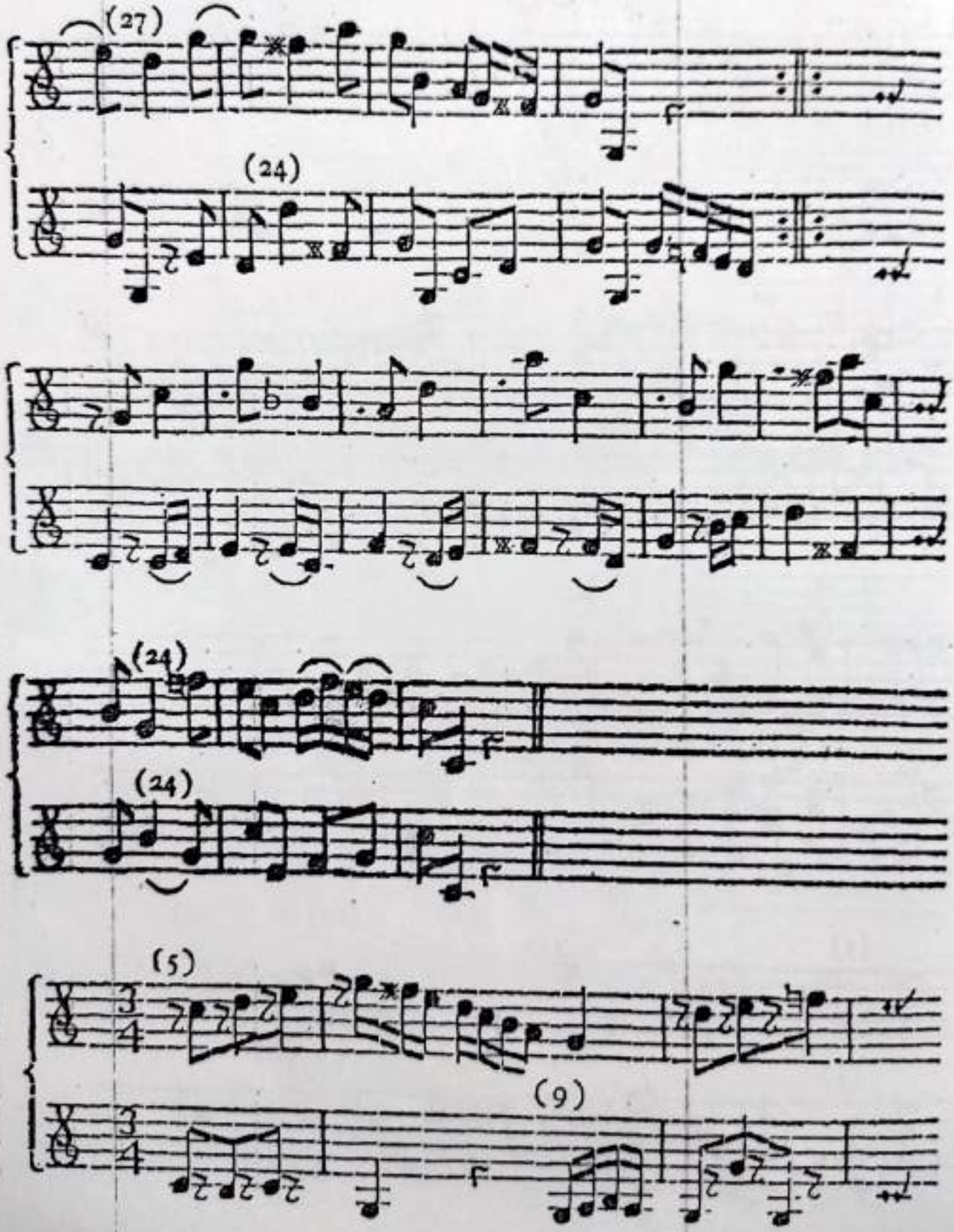
En éste y en los siguientes ejemplos se añade una segunda voz de violín, para que el profesor y el alumno puedan tocarlas alternándose. Sin embargo, para que todo esté completamente claro, las diferentes reglas para pasar el arco están marcadas con números, como se puede ver en la tabla y en la voz inferior del ejemplo anterior. Tales números se refieren al párrafo donde se puede hallar la regla sobre la forma de pasar el arco. Pero, una vez se ha referenciado una regla, no se vuelve a hacer en el mismo ejemplo. Sólo debo recordar de nuevo que el profesor no debe tocar para su alumno estos ejemplos, pues con ello aprendería a tocar el violín de oído y no sobre la base de las reglas. El profesor hará que el alumno divida en tiempos todos los compases de la pieza; después, hará que lleve el pulso y le dirá que, mientras lo haga, piense en la subdivisión observando atentamente la pieza. Después, podrá empezar a tocar mientras el profesor marque el pulso y, sólo cuando sea necesario, tocará con él; sin embargo, sólo tocará la voz inferior cuando el alumno pueda tocar correctamente y de forma afinada la voz superior.

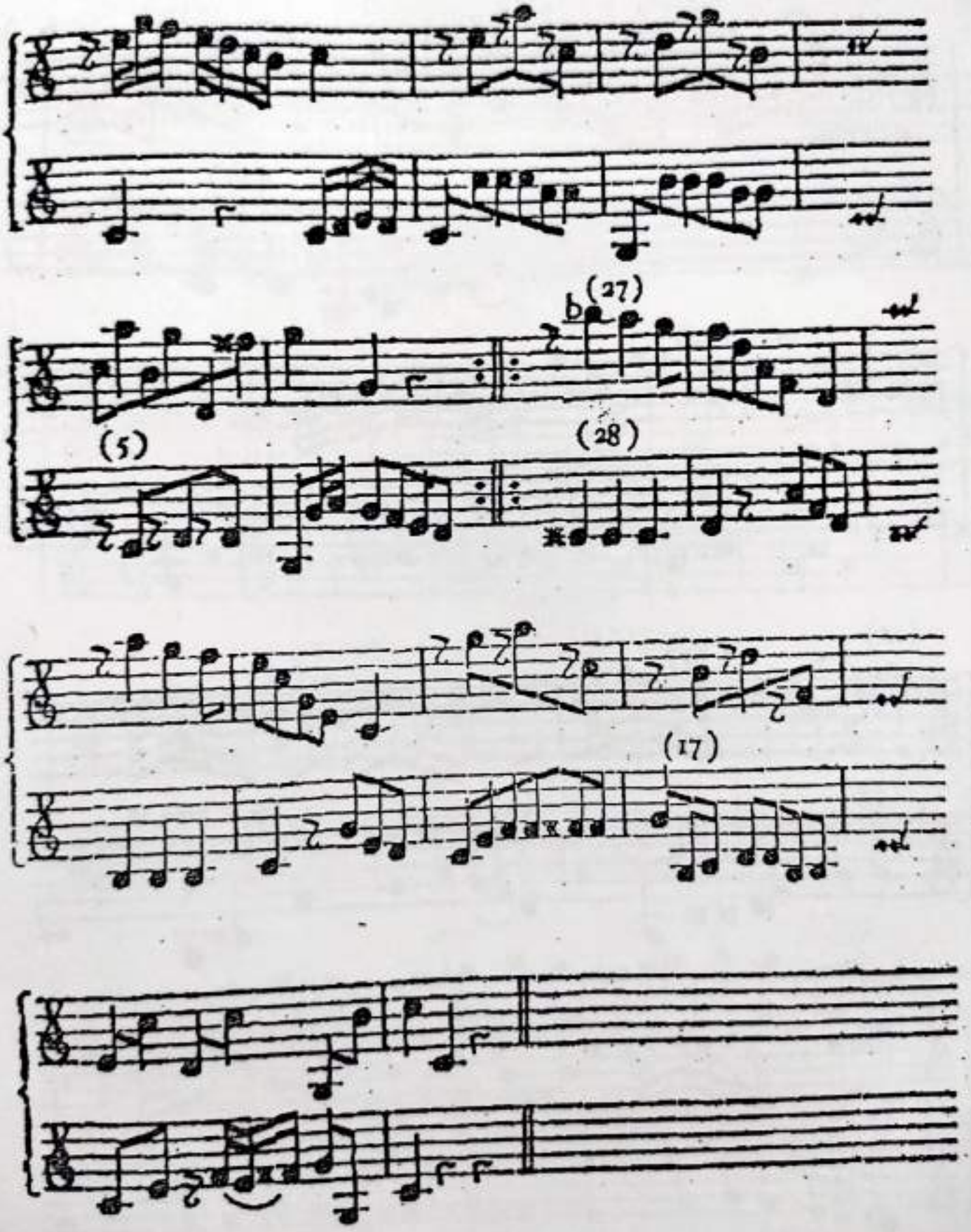
He aquí las piezas para practicar. Cuanto menos bellas resulten, tanto más me agradarán, pues es así como yo pretendía hacerlas.

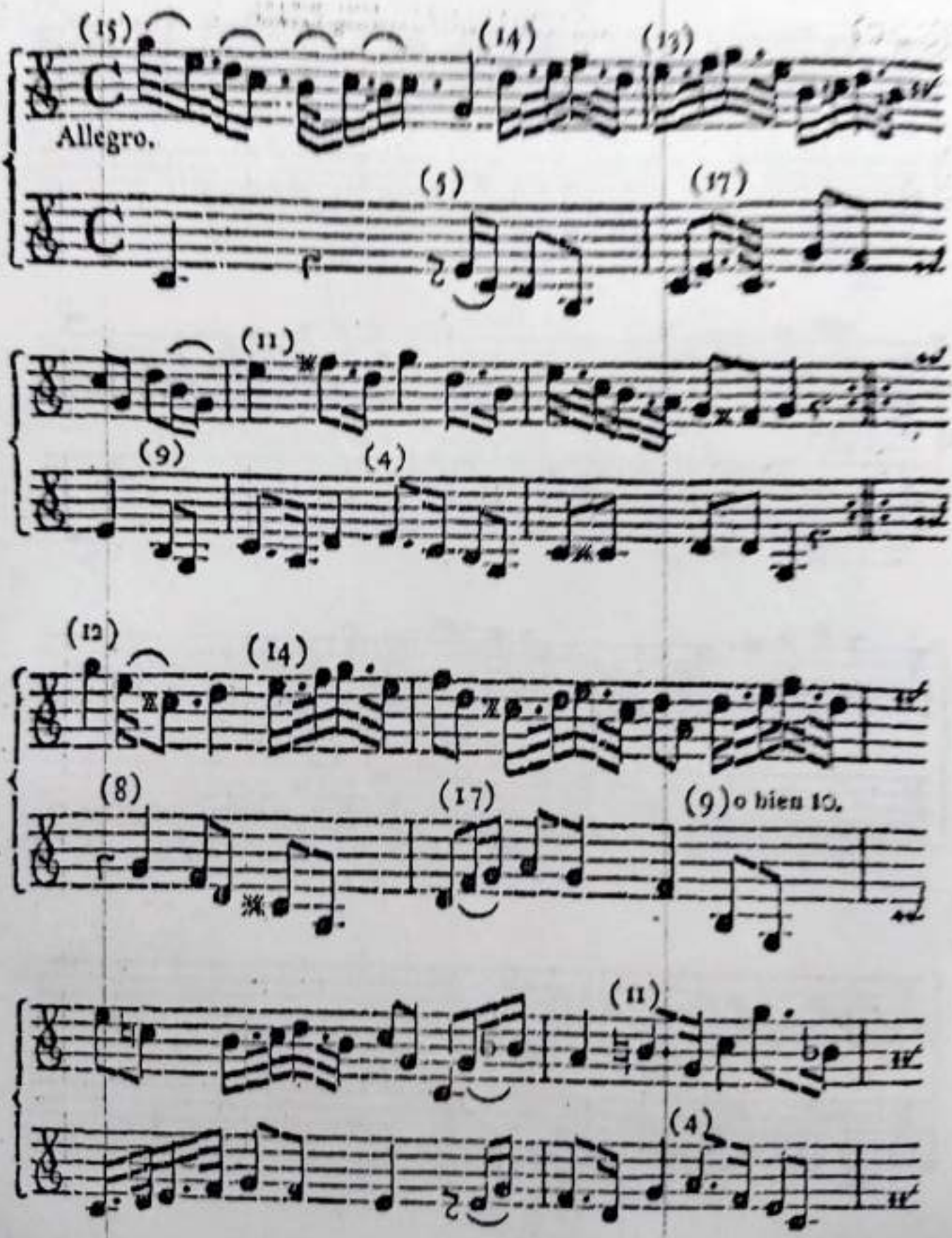


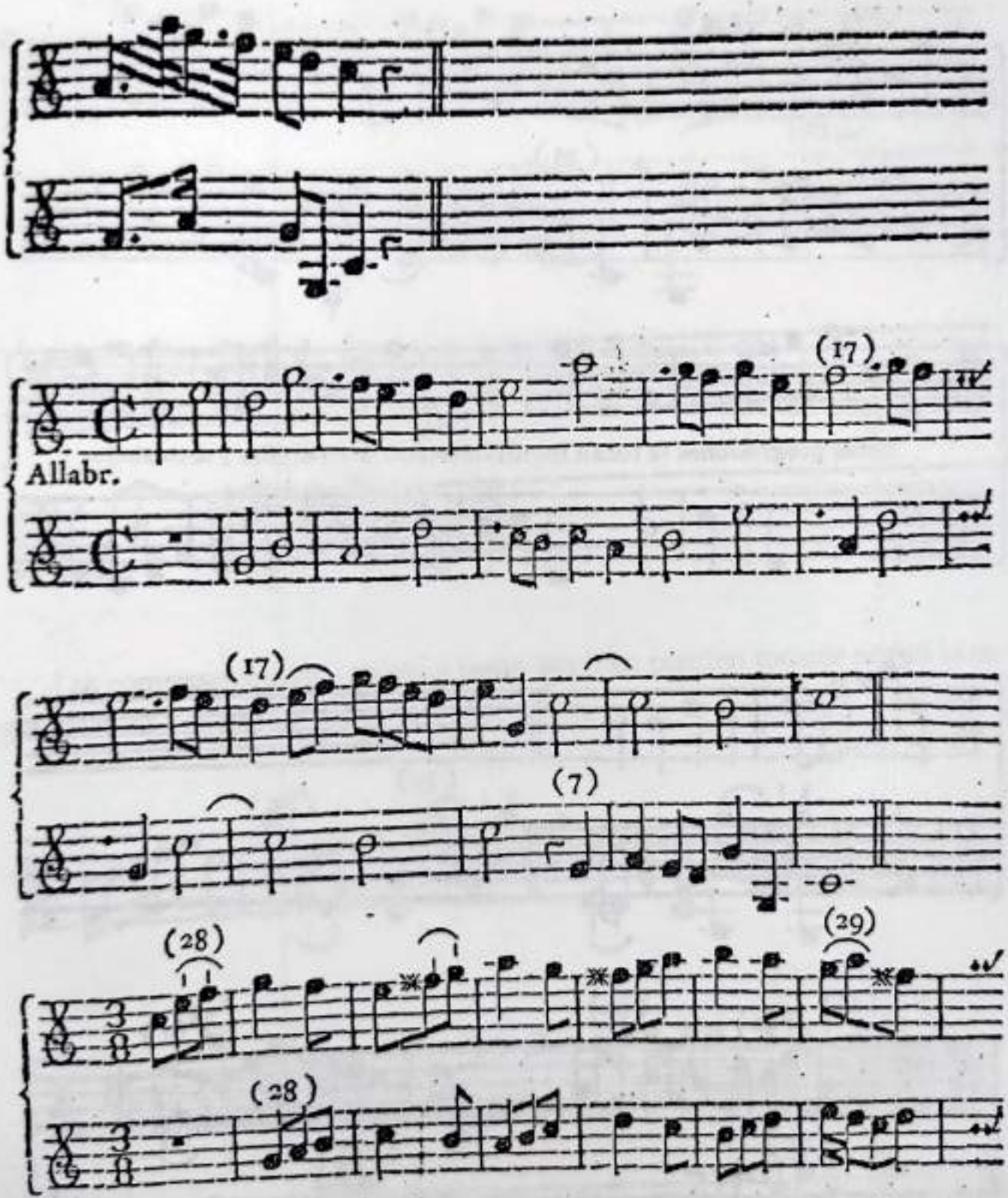

(23)
(5)

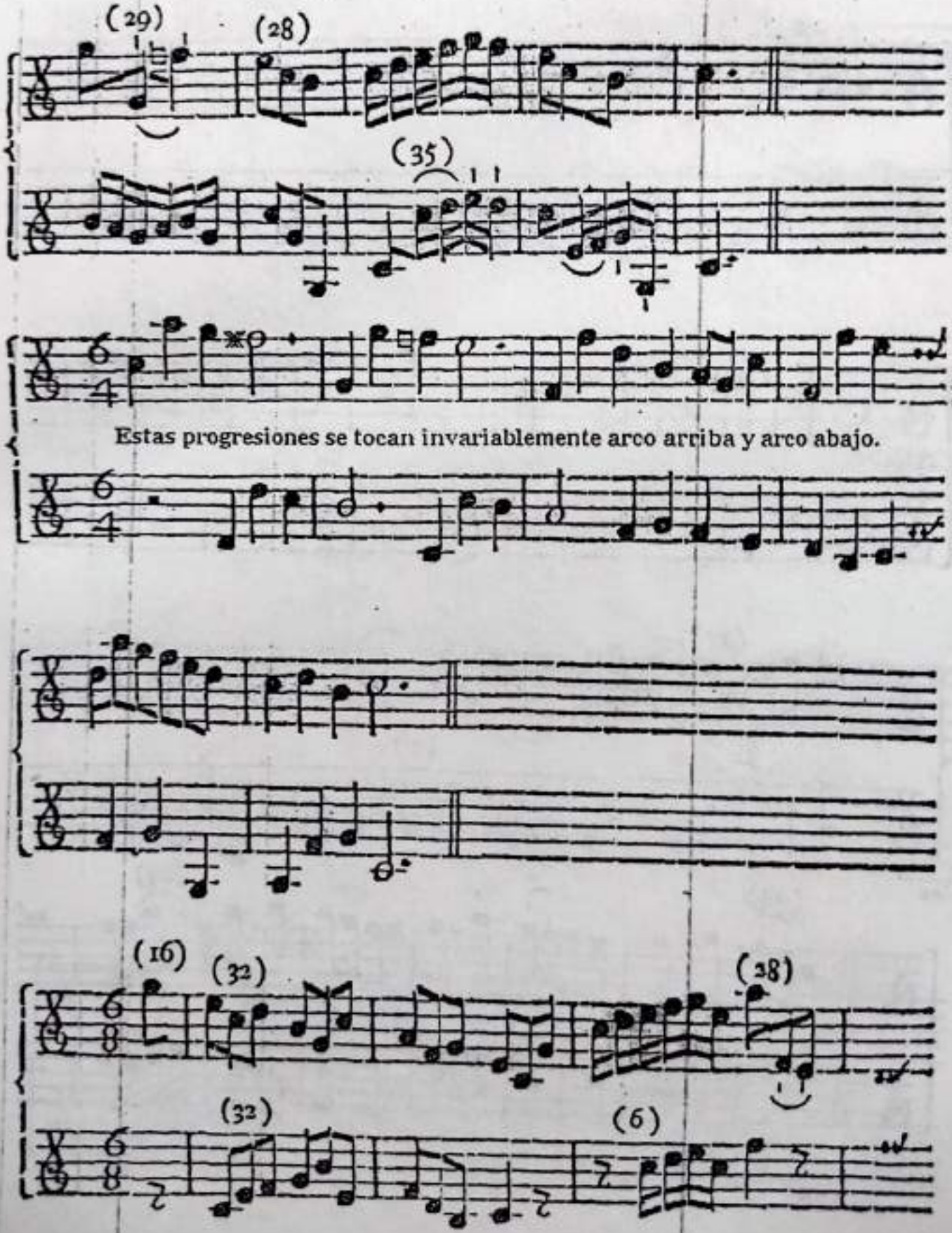

(9)
(5)
(17)
(23)
(22)
(17)
(16)
(5)
(5)
(17)

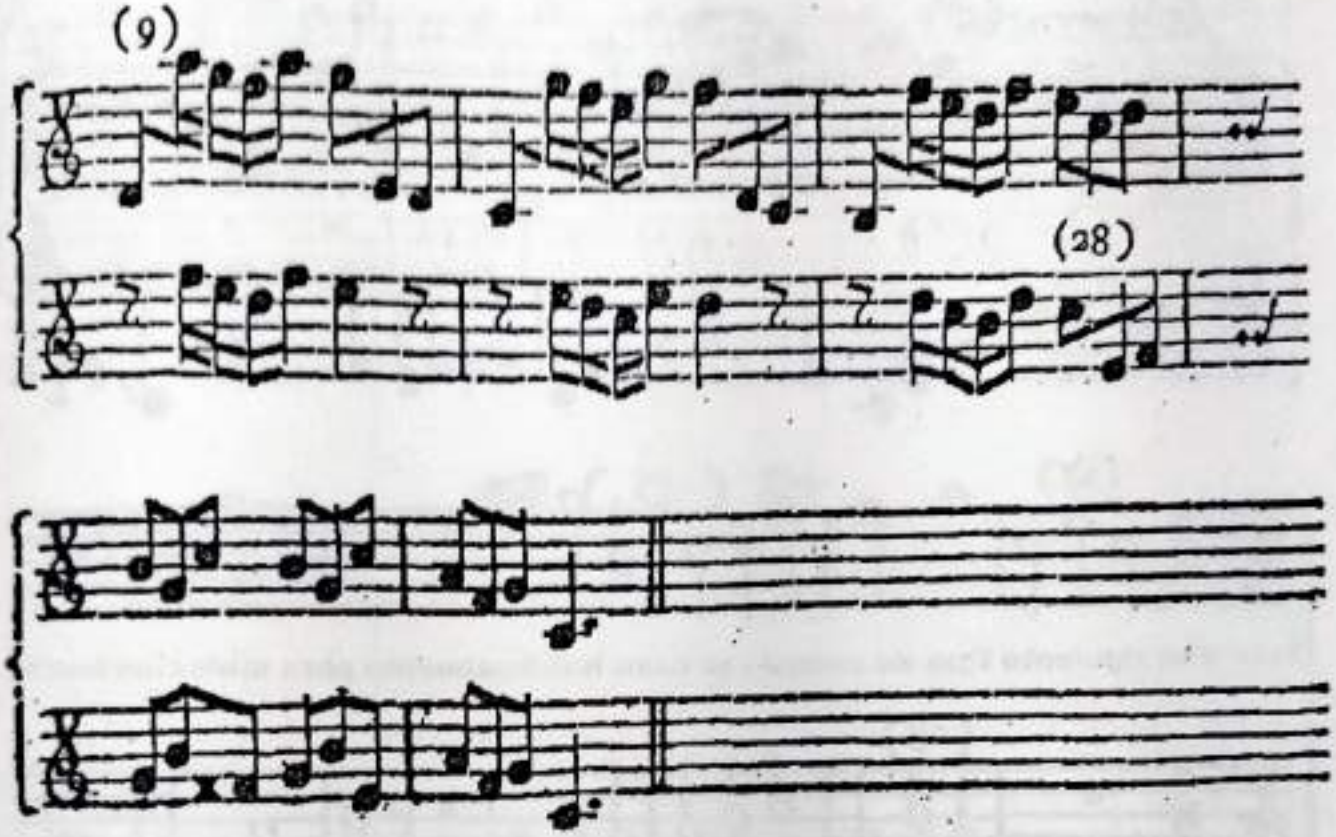

(27)
(24)
(24)
(24)
(5)
(9)


b
(27)
(5)
(28)
(17)

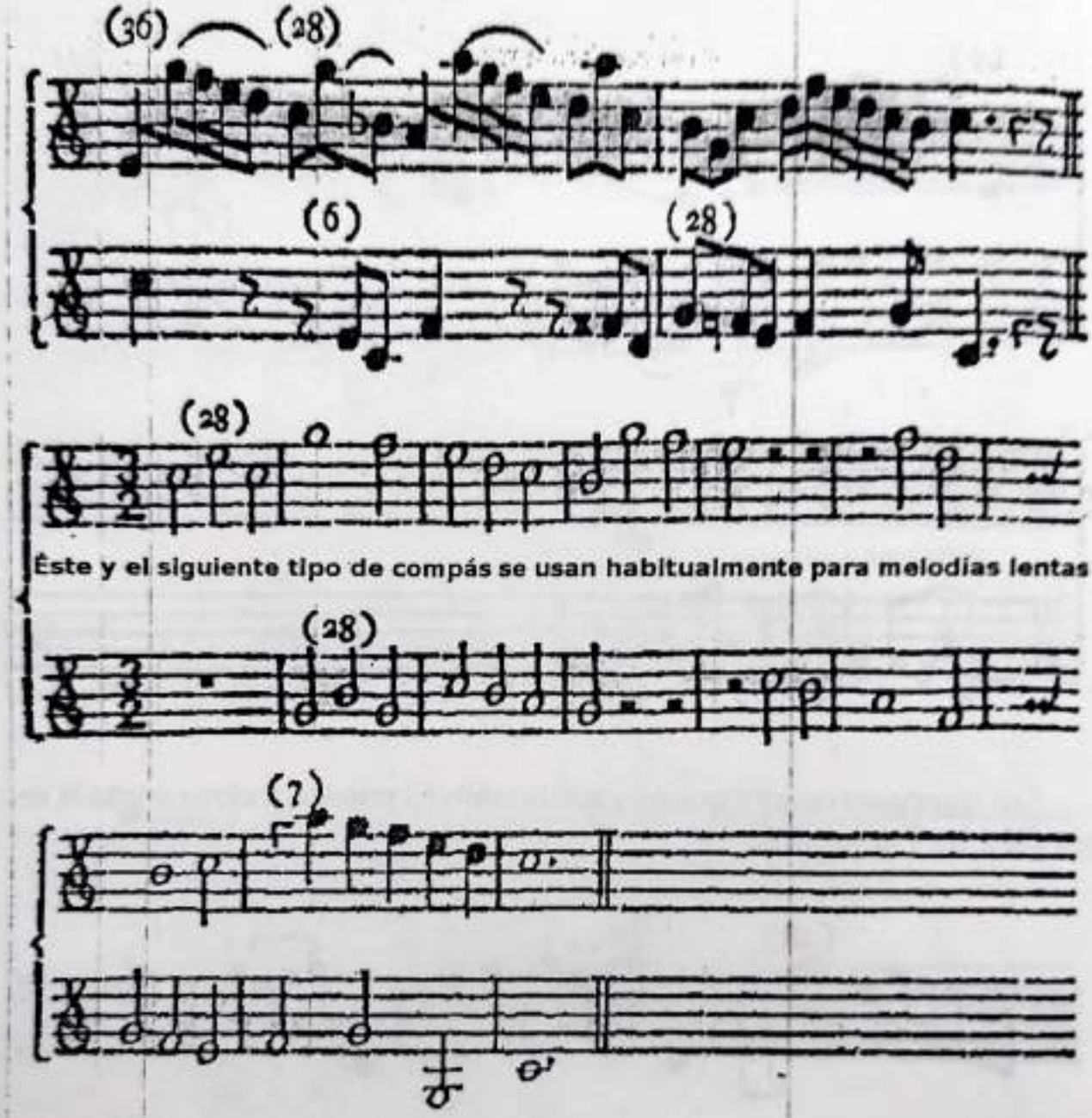

(15)
(14)
(13)
Allegro.
(5)
(17)
(11)
(9)
(4)
(12)
(14)
(8)
(17)
(9) o bien 10.
(11)
(4)


(17)
Allabr.
(17)
(7)
(28)
(29)
(28)


(29)
(28)
(35)
Estas progresiones se tocan invariablemente arco arriba y arco abajo.
(16)
(32)
(38)
(32)
(6)

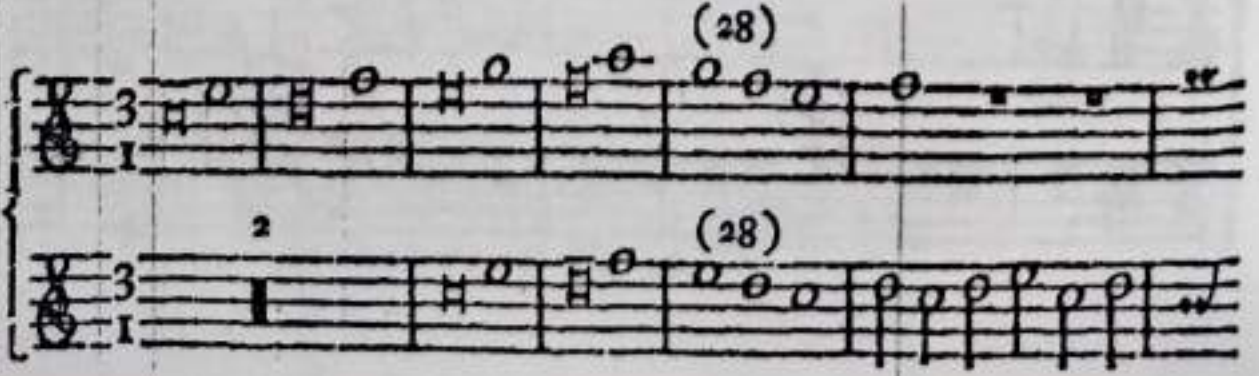


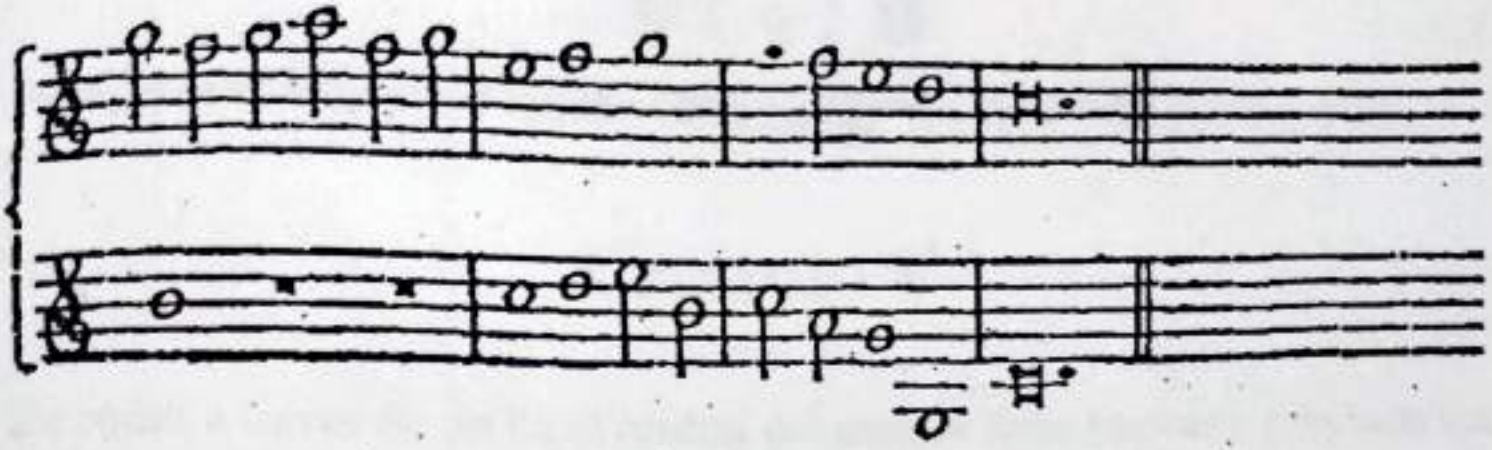
Los compases cuarto, quinto y sexto también pueden tocarse según la regla del §. 33. Por ejemplo:



Éste y el siguiente tipo de compás se usan habitualmente para melodías lentas

Así pues, se pueden tocar todas las notas con arcos largos arriba y abajo sin faltar por ello demasiado a las reglas sobre los tipos de acro.





(o)

Capítulo V

De cómo, a través de un hábil control del arco, se debe buscar y producir un buen sonido en el violín

§. 1

Puede parecer a algunos que la presente disertación no se encuentra expuesta en el lugar correcto, y que hubiera sido mejor insertarla al principio, para así hacer que el alumno obtenga un buen sonido en cuanto comience con el violín. Pero si se considera que el principiante debe necesariamente conocer algo sobre el arco para poder tocar el violín y se observa que ya tiene bastante quehacer observando exactamente todas las reglas necesarias, debiendo además atender con gran cuidado a los arcos, a las notas, al compás y al resto de signos, entonces no se me culpará por posponer el tema hasta este lugar.

§. 2

Ya hemos dicho en el §. 1 del Capítulo II que el violín debe ser encordado con firmeza desde el principio. Por la siguiente razón: para que, a través de la fuerte presión de los dedos [sobre las cuerdas], así como de la resistencia del arco, se fortalezcan las falanges y así se logren pasadas de arco fuertes y viriles. Pues, ¿qué puede resultar más insípido que la falta de firmeza para sostener el violín correctamente, y con el arco (que a menudo sólo se sujeta con dos dedos) apenas rozando las cuerdas, generar un sonido tan artificial cerca del puente del violín que sólo se pueden oír algunas notas siseando aquí y allá, lo que lleva al oyente a no saber qué se pretende expresar, pues todo parece solamente un sueño?[a] Por ello, el violín deberá encordarse con más

---

[a] Estos "violinistas aéreos" son tan temerarios que tocan los pasajes más difíciles desde el puente, sin ninguna corrección. Y de este modo, sus susurros, cuando no aciertan en nada, son imperceptibles. Sin embargo, ellos llaman a esto tocar cómodamente. El silencio más prolongado les parece dulce y, en el momento en que tienen que tocar fuerte e intensamente, todo su arte desaparece.

tensión; habrá que procurar tocar siempre con seriedad y virilidad, y por último, también habrá que esforzarse en producir sonidos puros incluso en las notas fuertes, para lo cual la distribución u ordenación del arco entre sus partes fuerte y débil será de gran ayuda.

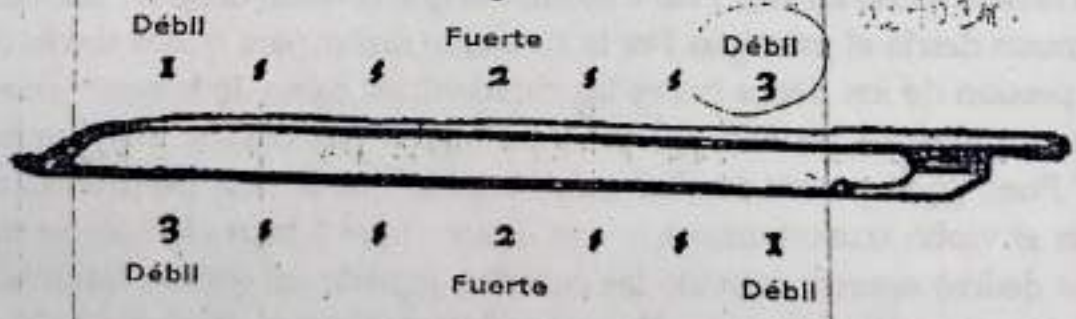
§. 3

Cualquier sonido, incluso el más fuerte, inicia el ataque con un breve, apenas perceptible, toque débil. De otro modo, no se trataría de un sonido sino de un fuerte ruido desagradable e ininteligible. Este matiz más débil se puede apreciar al final de cada sonido. Así, habrá que saber distribuir el arco del violín de acuerdo con lo débil y lo fuerte y, en consecuencia, cómo interpretar de forma bella y emotiva, dosificando de este modo la presión y la relajación.

§. 4

La primera forma de subdividir o de distribuir [el arco] puede ser la siguiente: comiéncese el arco abajo o arriba con una cómoda suavidad; a continuación, auméntese el sonido mediante una presión imperceptible y suave; en la mitad del arco se aplicará la mayor fuerza, que se aligerará relajando el brazo poco a poco, hasta que el sonido se pierda por completo cuando acabe el arco.

Fig. I.



Deberá practicarse así, lentamente y con la mayor retención posible del arco, de manera que sea posible mantener en un **Adagio** una nota larga de forma pura y delicada, produciendo gran placer al oyente. Del mismo modo, produce gran emoción cuando un cantante, sin tomar aire, mantiene con belleza una nota larga, alternando en ella los matices débil y fuerte. Sin embargo, debemos señalar en este punto que el dedo de la mano izquierda que presione la cuerda deberá relajarse en cierta forma en los pasajes débiles, debiéndose también alejar el arco del puente. Al contrario, en los pasajes fuer-

tes, los dedos de la mano izquierda deberán apretar las cuerdas con firmeza y el arco se deberá acercar al puente.

§. 5

Especialmente con esta primera subdivisión del arco, al igual que con las siguientes, el dedo de la mano izquierda debe realizar un movimiento leve y lento, no en dirección hacia la cuerda, sino hacia adelante y hacia atrás. Concretamente, el dedo debe moverse hacia adelante en dirección al puente y de nuevo hacia atrás en dirección a la voluta, muy lentamente si el sonido es débil y algo más rápidamente si el sonido es fuerte.

§. 6

La segunda forma de subdividir el arco puede realizarse de la siguiente manera. Se comenzará con fuerza y se relajará imperceptiblemente, dejándolo finalmente muy débil.

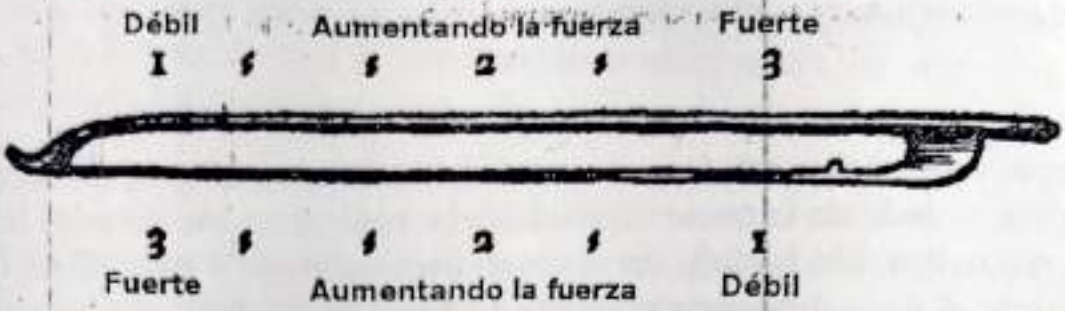
Fig. II.

Esto puede aplicarse tanto a los arcos arriba como a los arcos abajo. Ambos tipos deben practicarse con diligencia y esmero. Esta tipología se emplea más para notas cortas en tiempo rápido que en piezas lentas.

§. 7

La tercera forma de subdividir es la siguiente: El ataque del arco empieza suavemente, se hace cada vez más fuerte y finaliza con fuerza.

Fig. III.



También aquí se practicará arco abajo y arco arriba, siendo ello aplicable a todas las subdivisiones. Sólo cabe observar que el arco deberá ser frotado muy lentamente cuando el sonido sea débil, algo más rápidamente cuando aumente la intensidad, y muy velozmente al alcanzar la intensidad final.

§. 8

La cuarta forma de subdividir [el arco] se ejecutará mediante una repetición en el mismo arco de los matices débil y fuerte.

Fig. IV.

Hágase arco arriba y arco abajo. El número 1 indica débil y, al contrario, el número 2 indica fuerte. Así, el matiz fuerte será siempre precedido y seguido por el matiz débil. Este matiz fuerte, repetido de forma alterna entre matices débiles, puede interpretarse, lógicamente, cuatro, cinco, seis o incluso más veces. Mediante el ejercicio de ésta y de las anteriores subdivisiones se aprenderá a aplicar mayor y menor fuerza en cualquier parte del arco, lo que resulta muy útil.

§. 9

Además se puede hacer también un útil experimento. Consiste en esforzarse por producir un sonido perfectamente regular mediante una pasada lenta del arco. El arco debe conducirse desde un extremo al otro mantenien-

do una fuerza constante. Sin embargo, debe sostenerse bien, pues, cuanto más larga y regular sea la arcada, mayor dominio se tendrá sobre él, lo cual resulta altamente necesario para una interpretación adecuada de una obra lenta.

Buena explicación de funcionam. del violín

§. 10

Practicando diligentemente estas **subdivisiones** del arco se adquiere la **destreza** para controlarlo hábilmente, mediante la cual se logrará la **pureza en el sonido**. Las cuerdas tensadas sobre el **violín** se ponen en movimiento a través del arco. Estas cuerdas en movimiento hacen vibrar el aire, produciendo así el sonido y el timbre generados por las cuerdas al ser tocadas. Ahora bien, cuando una cuerda se frota repetidas veces, cada vez parte de la vibración anterior y entra en una nueva, igual, más lenta o más rápida, dependiendo de los movimientos del arco que sigán. Así, cada pasada de arco deberá comenzar con cierta suavidad y seguir de tal forma que, incluso al pasar el arco con más fuerza, se haga imperceptible el paso entre los movimientos actual y siguiente sobre la cuerda en vibración. Esto es lo que quise que se entendiera al hablar de suavidad en el §. 3.

§. 11

La afinación del violín desempeña un papel importante para tocar con pulcritud. Si está afinado demasiado bajo, se deberá alejar el arco del puente; pero si está afinado demasiado alto, se podrá acercar más a éste. En general, en las cuerdas Re y Sol hay que alejarse más, en todo momento, del puente que en las cuerdas La y Mi. La razón es muy natural, ya que las cuerdas gruesas no son tan flexibles en su extremo final. Y, si esto se quisiera hacer violentamente, se produciría un sonido desagradable. Con ello no me estoy refiriendo a una distancia muy amplia. La distancia es muy corta y, puesto que no todos los violines son iguales, cada uno deberá observar cuidadosamente y buscar el lugar donde pueda hacer que las cuerdas vibren con pureza suave o intensamente, según demande la melodía de la pieza en cuestión. Además, se podrán tocar las cuerdas gruesas y graves sin ofender al oído, pues hacen vibrar el aire lenta y débilmente, y, de este modo, no resultan tan punzantes. De modo contrario, las cuerdas delgadas y muy tensas se someten a un movimiento rápido y el aire vibra enérgica y rápidamente. Por tanto habrá que tener un mayor cuidado con estas últimas, pues serán captadas de forma más intensa por el oído.

§. 12

Mediante estas observaciones y otras similares, se procurará obtener uniformidad en el sonido. Del mismo modo, la regularidad también deberá mantenerse mediante la alternancia de los matices **fuerte** (*forte*) y **débil** (*piano*). Pues el **piano** no consiste en separar rápidamente el arco del violín y frotarlo sobre las cuerdas suavemente, ya que de esta forma se crearía un sonido sibilante y poco regular. Al contrario, la **suavidad** debe tener la misma calidad sonora que la **intensidad**, con la diferencia de que no resulta tan obvia al oído. En consecuencia, se conducirá el arco desde la **intensidad** hasta la **suavidad** de tal forma que siempre se escuche un buen sonido, regular y cantable, redondo y rico, por así decirlo. Éste se conseguirá con una determinada regulación de la mano derecha y, sobre todo, también por una determinada y correcta postura, así como una suave relajación de la mano. Será más fácil mostrarlo que describirlo.

§. 13

Cualquiera que sea algo entendido en el arte del canto sabrá que es necesario esforzarse en lograr la regularidad del sonido. Pues, ¿a quién le agradaría que un cantante hiciera graves o agudos de garganta, nariz, dientes o incluso de falsete? La regularidad del sonido debe observarse **en el violín**, no sólo en los matices débil y fuerte de una cuerda, sino en todos ellos y con tal cuidado que ninguno sobrepase a los demás.

Quien toque a solo hará muy bien en tener la precaución de no dejar que se escuchen las cuerdas al aire, pues el cuarto dedo sobre la cuerda adyacente sonará siempre de forma más natural. Así, las cuerdas al aire, al contrario de las otras, suenan más fuerte y penetran demasiado en el oído. De la misma manera, el **intérprete solista** intentará tocar todo lo que sea posible sobre una sola cuerda para así poder mantener el mismo sonido. Consecuentemente, no se debería alabar a aquellos que ejecutan el **piano** tan suavemente, que ni ellos se oyen; y, en cambio, en el **forte** comienzan a rascar de tal forma con el arco que difícilmente se pueden distinguir las notas, especialmente en las cuerdas graves, y sólo se perciben como ruidos incomprensibles. Si a esto se le suma el así llamado *flageolet* [armónico], se generará una música bastante ridícula, que, debido a la irregularidad del sonido, contradirá su naturaleza misma. Esta música se hace a menudo tan débil que resulta necesario aguzar el oído; sin embargo, pronto se deseará taparse las orejas a causa de este ruido áspero y

molesto. Con esta manera de tocar deberían distinguirse aquellos que hacen de bufones durante el carnaval. (b)

§. 14

Para conseguir regularidad y limpieza de sonido, ayudará no poco la ejecución seguida dentro de un arco. En efecto, resulta antinatural interrumpir y cambiar constantemente [su movimiento]. Un cantante que se detenga en cada pequeña figura para tomar aire y resalte con frecuencia determinadas notas, resultaría sin duda risible. La voz humana une espontáneamente un sonido con el siguiente y cualquier cantante juicioso no haría nunca interrupciones dentro de una frase ni forzaría estos cortes, a menos que la propia frase lo requiera.(c) Y, ¿quién desconoce que la música para el canto debe ser siempre el espejo donde cualquier instrumentista debería mirarse y que, de igual manera, en todo tipo de obra habrá que intentar aproximarse, en la medida de lo posible, a lo que resulte más natural? Por tanto, allá donde la melodía de la obra no requiera ser dividida en secciones, deberemos esforzarnos no sólo en

---

(b) Aquel que desee que se perciba el *flageolet* en el violín hará muy bien si prueba a escribir sus propios conciertos o pasajes a solo, y no emplea en ellos el sonido natural del violín.

(c) Las pausas y cortes son las llamadas *incisiones, distinctiones, interpunctiones*, etc. Sin embargo, será el buen gramático, o, aun más, el buen retórico o el buen poeta el que sepa de qué tipo de "fieras" se trata [El autor emplea la palabra *Thiere*, es decir, animales.] Así se revela lo que debe saber el buen violinista. A cualquier buen compositor le resulta imprescindible la ciencia; sin ella, resulta completamente inútil. Pues la diastólica (de διαστολή) es uno de los elementos fundamentales del arte melódico. Un ser bien dotado por la naturaleza puede sustituir el curso del aprendizaje pero, a menudo, los seres mejor dotados no tienen la posibilidad de adentrarse en la ciencia. No obstante, es muy enojoso que alguien a quien se le supone una cierta formación dé muestras notables de ignorancia. ¿Qué puede pensarse de aquél que, sin saber siquiera disponer seis palabras de su lengua materna en un orden correcto, ni ponerlas por escrito racionalmente, quiera llamarse compositor erudito? Precisamente uno de éstos, que aparentemente había cursado estudios regulares para ocupar el puesto en que se encuentra, me escribió una vez una carta tan infinitamente mala, tanto en contenido como en gramática, que convencía a cuantos la leían de la más absoluta ignorancia de su redactor. Éste quería resolver en tal escrito una disputa musical y vengar la ofensa al honor de uno de sus dignos amigos. Sin embargo, sucedió que el ingenuo pájaro quedó atrapado en su propia red y se convirtió en el hazmerreír de la gente. Su simpleza me conmovió e ignoré al pobre diablo; aunque, para diversión de mis amigos, yo ya había escrito una respuesta.

mantener el arco sobre la cuerda cuando haya un cambio de arco y de este modo unirlo con el siguiente, sino que también deberemos esforzarnos por tocar muchas notas dentro del mismo arco de tal forma que aquellas que deban permanecer juntas se unan perfectamente y sólo se diferencien entre sí por los matices **forte** y **piano**.

§. 15

Estas breves líneas le deben bastar a aquel que piense con diligencia para, a través del ejercicio habitual, conseguir una correcta regulación del arco y lograr la unión cómoda de los matices **débil** y **fuerte** en un mismo arco. En este punto me hubiera gustado insertar una **observación** útil que aportaría no poco al ejercicio de obtener un sonido limpio del **violín**. Sin embargo, he preferido hacerla en la **tercera parte del Capítulo VIII**, en relación con las **dobles cuerdas** y con la consiguiente **digitación**. Véase el §. 20.

Capítulo VI

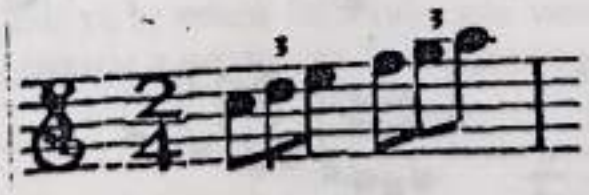
Sobre el así llamado tresillo

§. 1

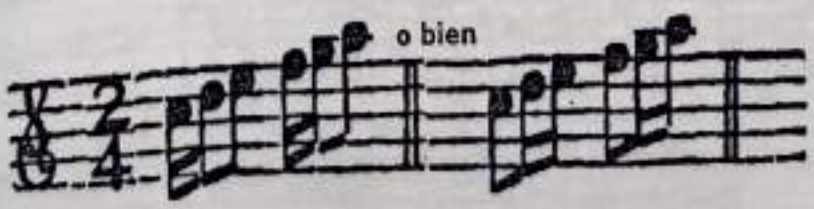
Un tresillo, también llamado *terzina*, es una figura compuesta por tres notas iguales que, por la unidad de tiempo que ocupan, se consideran como dos. Así, deben agruparse de tal forma que las tres juntas no ocupen más tiempo que el que se necesitaría para tocar dos. De esta forma, en cada tresillo hay una nota de más que debe tomar su valor de las otras dos, de modo que el compás no sufra ninguna variación.

§. 2

Los tresillos resultan muy graciosos cuando se interpretan bien, pero suenan completamente insípidos si no se ejecutan con corrección y regularidad. Muchos incurren en este error, incluso aquéllos que dominan no poco el arte musical pero que aun así no son capaces de tocar de seis a ocho tresillos seguidos con la correspondiente regularidad, sino que interpretan al violín las dos primeras o las dos últimas notas más rápidas y, en vez de agruparlas correctamente,



las tocan de otra forma, aproximadamente así:



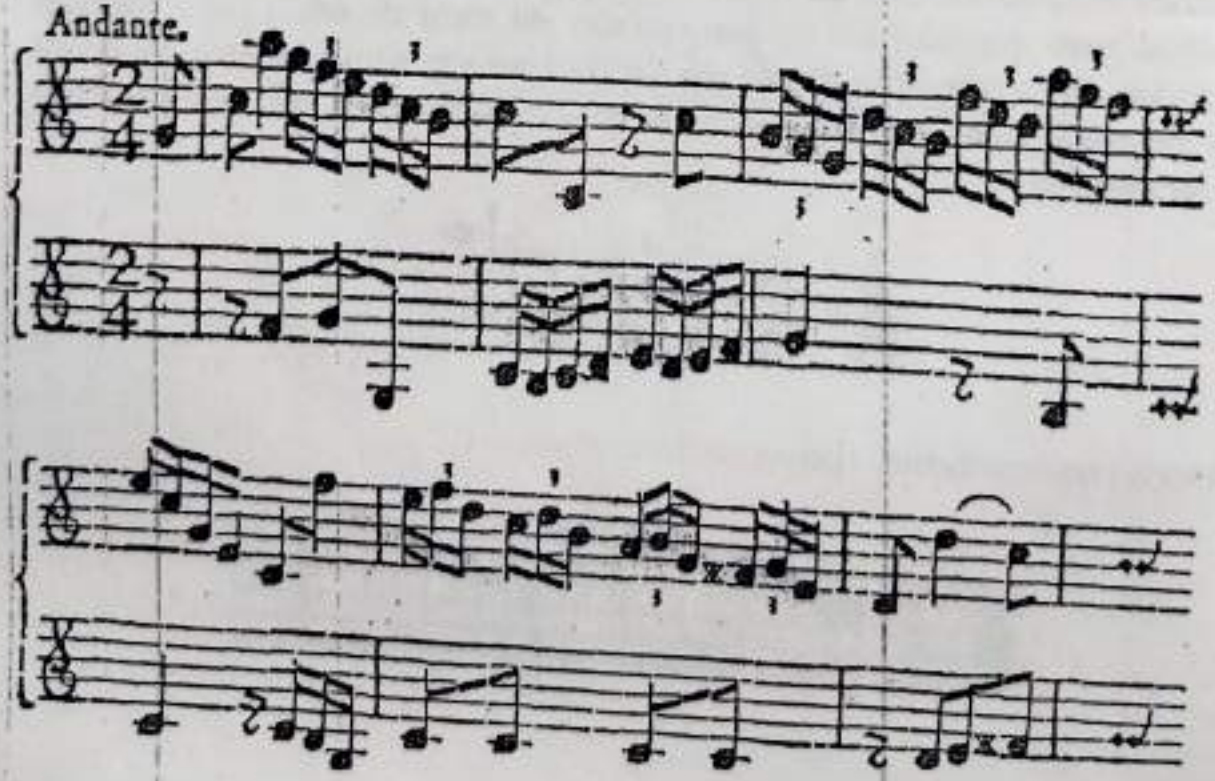
lo cual es completamente diferente y contrario a la idea del compositor. Así, estas notas se indican con el número 3, para poder diferenciarlas del resto y poderlas dotar exclusivamente de la expresión propia que requieren.

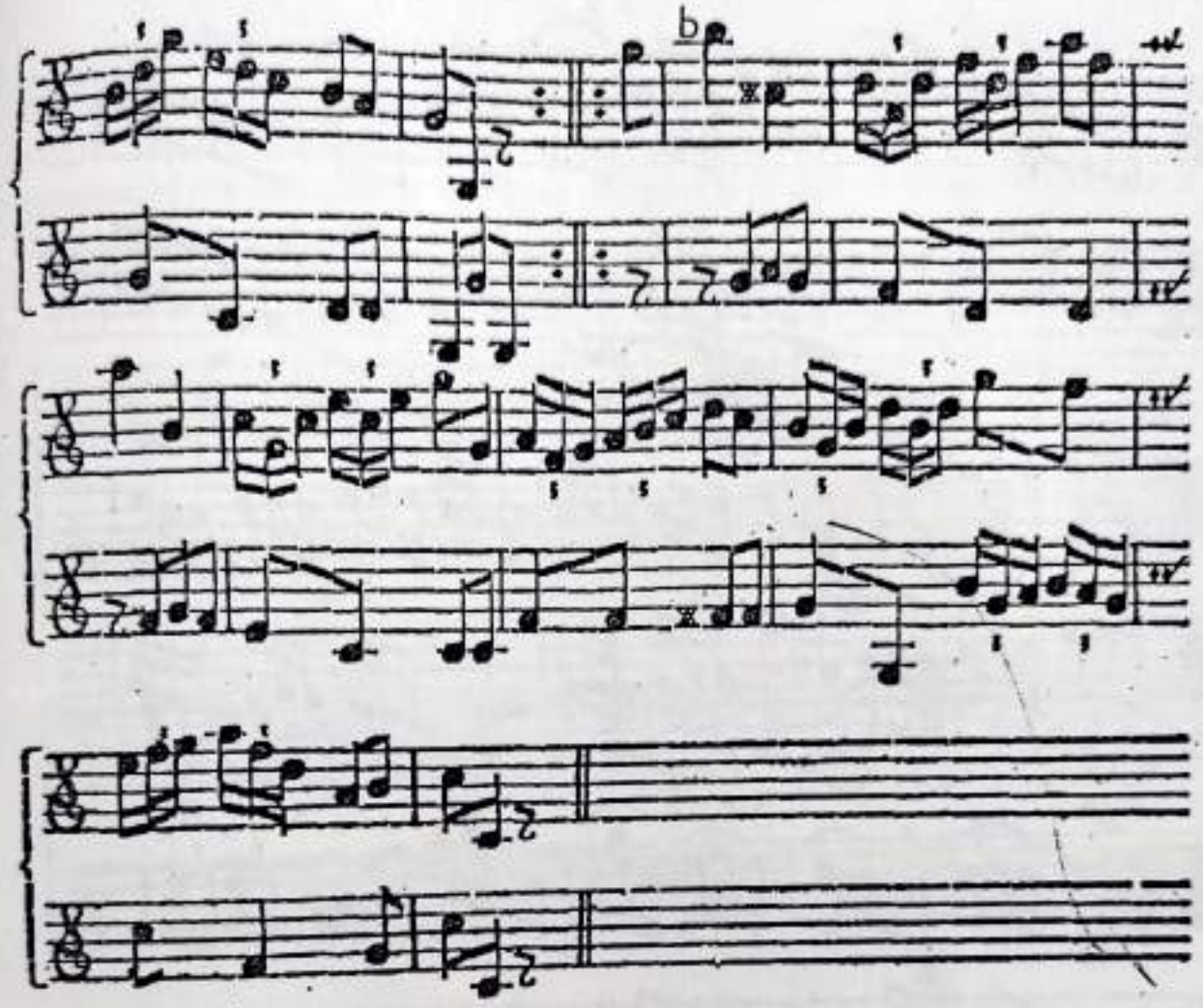
§. 3

Cada **grupo de notas**, incluso los compuestos por muy pocas, puede ser modificado de múltiples formas por el tipo de arco que se emplee. Por lo general, el buen compositor indicará estos cambios, que deberán observarse con exactitud durante la interpretación de una pieza. De todos modos, en aquellas obras en las que hay varias voces sonando a la vez, los intérpretes deberán tener en cuenta la exacta regularidad; sin embargo, en una pieza a **solo**, el compositor habrá querido valerse de ellos para expresar sus afectos [sentimientos] o, por lo menos, ofrecer cierta variedad.[1] Los **tresillos** se someten a aquellos cambios en los que la forma de mover el arco decide qué tipo de expresión se le debe dar a uno u otro afecto, todo ello sin contradecir la naturaleza del tresillo.

§. 4

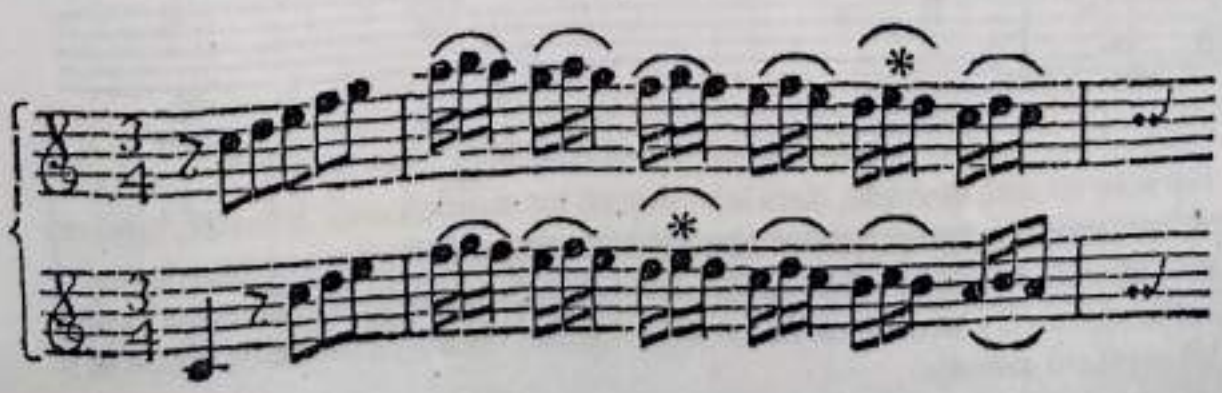
Podrá comenzarse empleando para cada nota un arco, como se desprende de la observación de las anteriormente citadas reglas para el arco. Véase aquí un ejemplo.

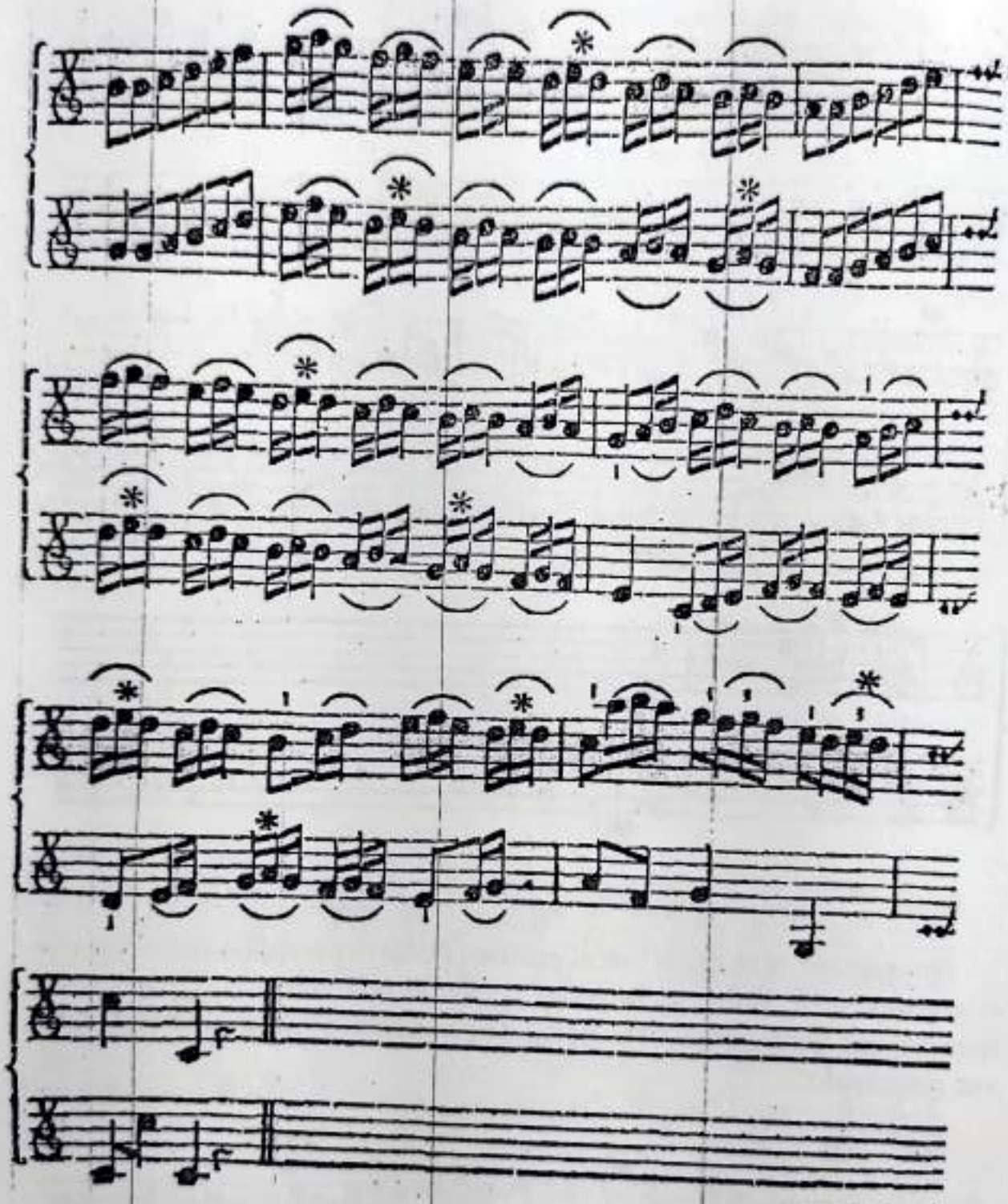




§. 5

Sin embargo, si se desea unir el primero de los dos tresillos arco abajo con el segundo arco arriba, ya se estará haciendo una variación. Obsérvese el ejemplo, que debe comenzar a practicarse lentamente e ir ejecutándose cada vez más rápido.

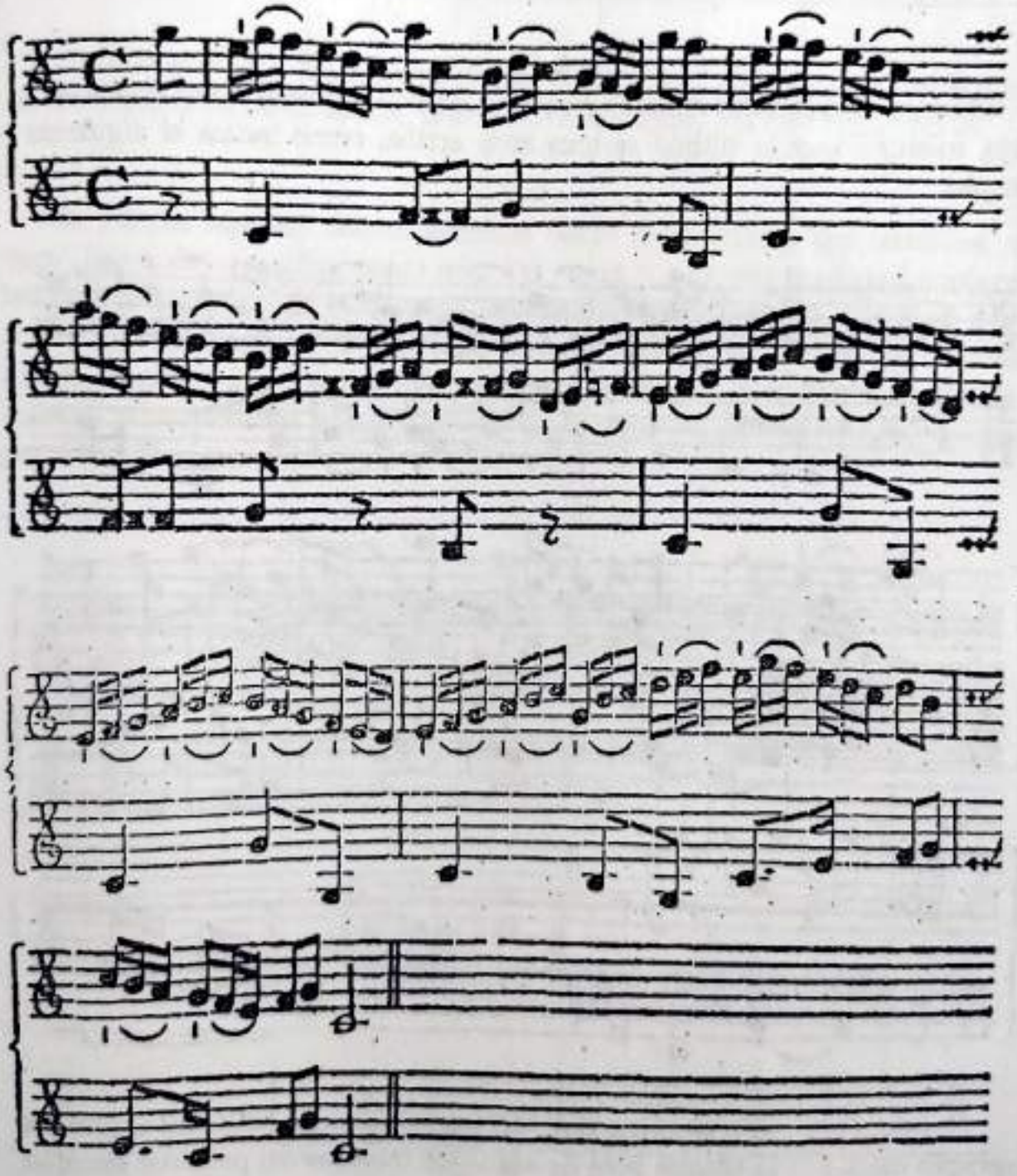




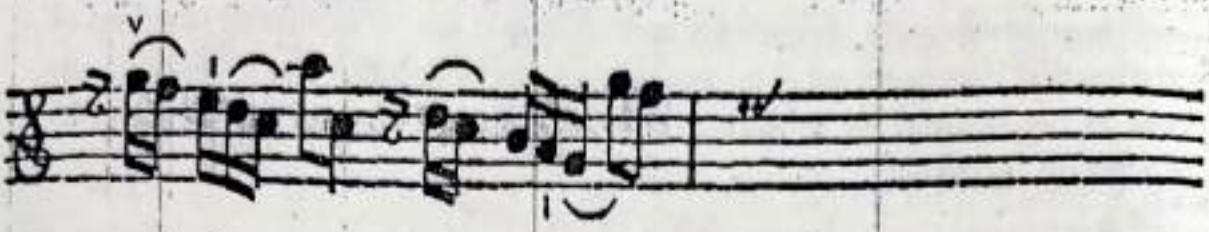
No sólo en este ejemplo, donde aparecen los símbolos de asterisco, sino en todos los casos similares, deberá tocarse la cuerda adyacente con el cuarto dedo, en lugar de hacerse cuerda al aire. De esta forma se evita el incómodo movimiento del arco y se obtiene un sonido regular, como ya sabemos desde el §. 13 del capítulo anterior.

§. 6

Los tresillos suenan de forma muy diferente si se toca sólo y muy rápidamente la primera nota arco abajo, mientras que las otras dos se unen en el arco arriba. Sin embargo, en esta modalidad, en la anterior y en todas las siguientes, la regularidad de las notas debe ser el primer objetivo del ejecutante. Véase aquí un ejemplo:

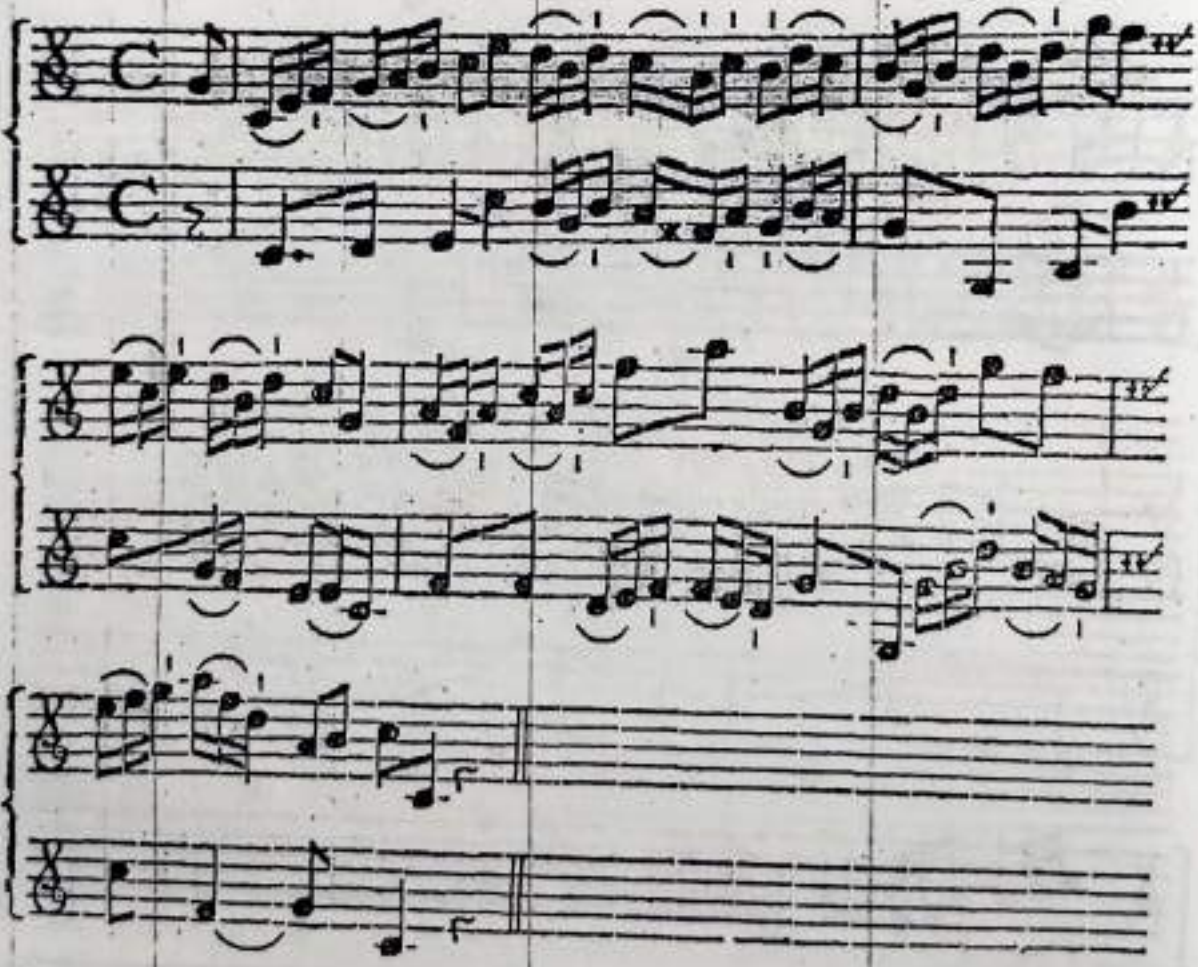


En lugar de la primera nota podría aparecer un silencio. Por ejemplo:



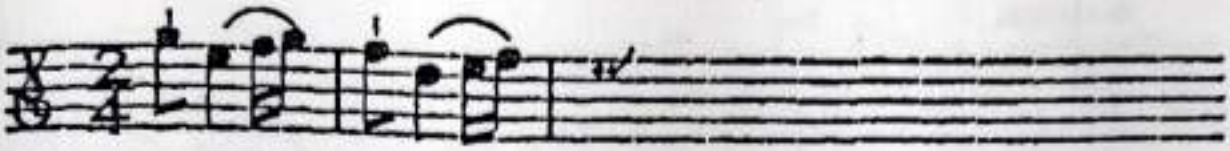
§. 7

Cámbiese la dirección del arco y únanse las dos primeras notas en un arco abajo, mientras que la última se toca arco arriba, como indica el siguiente ejemplo.



En este punto debo recordar que la primera nota de tresillo en el anterior ejemplo del §. 6, y la última nota de todos los tresillos del presente ejemplo, se tocan rápidamente, pero no empleando una fuerza desmesurada, es decir,

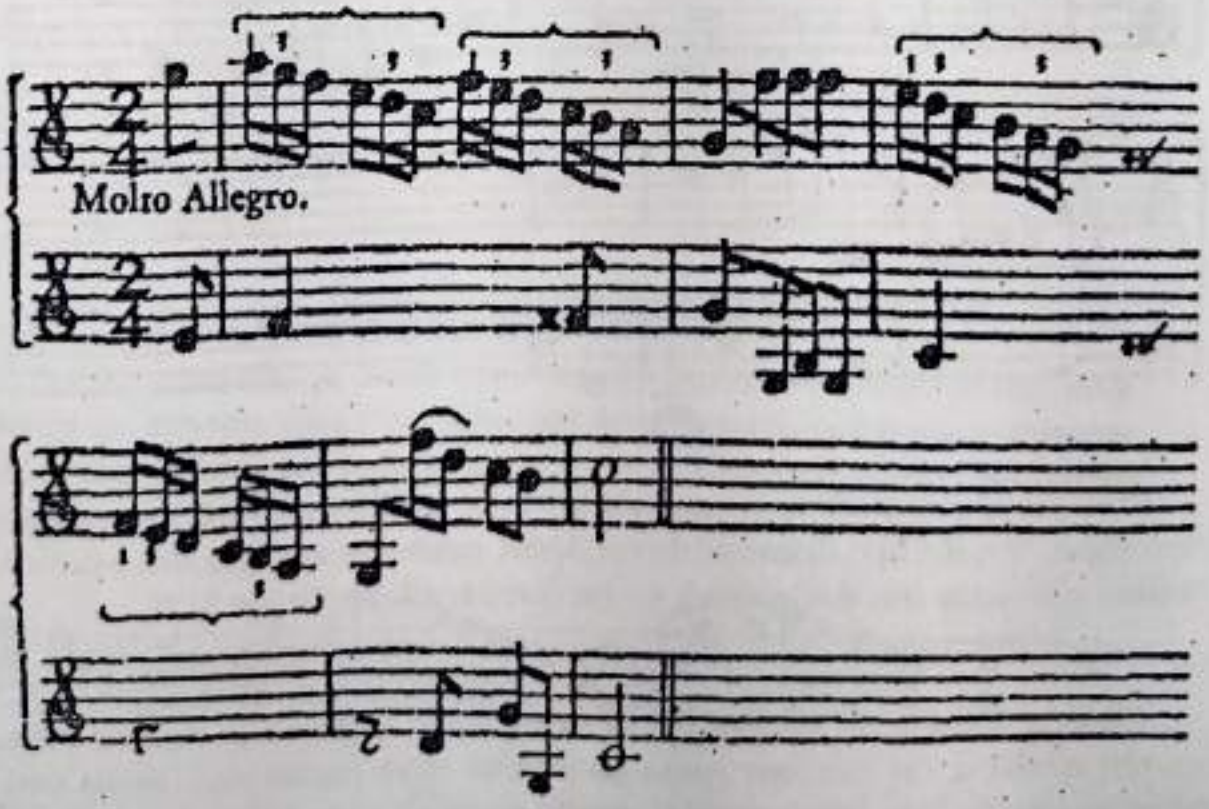
de forma tan cómica como para hacer el ridículo ante los que escuchan. Aquellos que cometen esta falta deben tomar en consideración determinadas combinaciones rítmicas, como, por ejemplo,



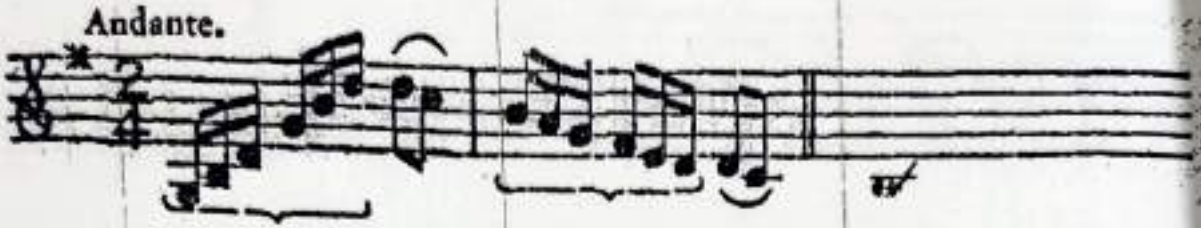
Aquí, o en todos los lugares donde encuentran una nota sola, suelen tocarla de forma tan amanerada, que hacen reír a todos solamente con verlo.

§. 8

En piezas rápidas, frecuentemente habrá que ejecutar dos **tresillos**, es decir, seis notas seguidas, en un arco. Por tanto, si hay más **tresillos** sucesivos, las primeras seis notas se tocarán arco abajo y las restantes seis notas, arco arriba. Sin embargo, la primera de las seis notas deberá atacarse con más fuerza, mientras que las cinco restantes se tocarán con gran suavidad, de forma que la primera nota se diferencie de las restantes cinco por la intensidad percibida. Por ejemplo:

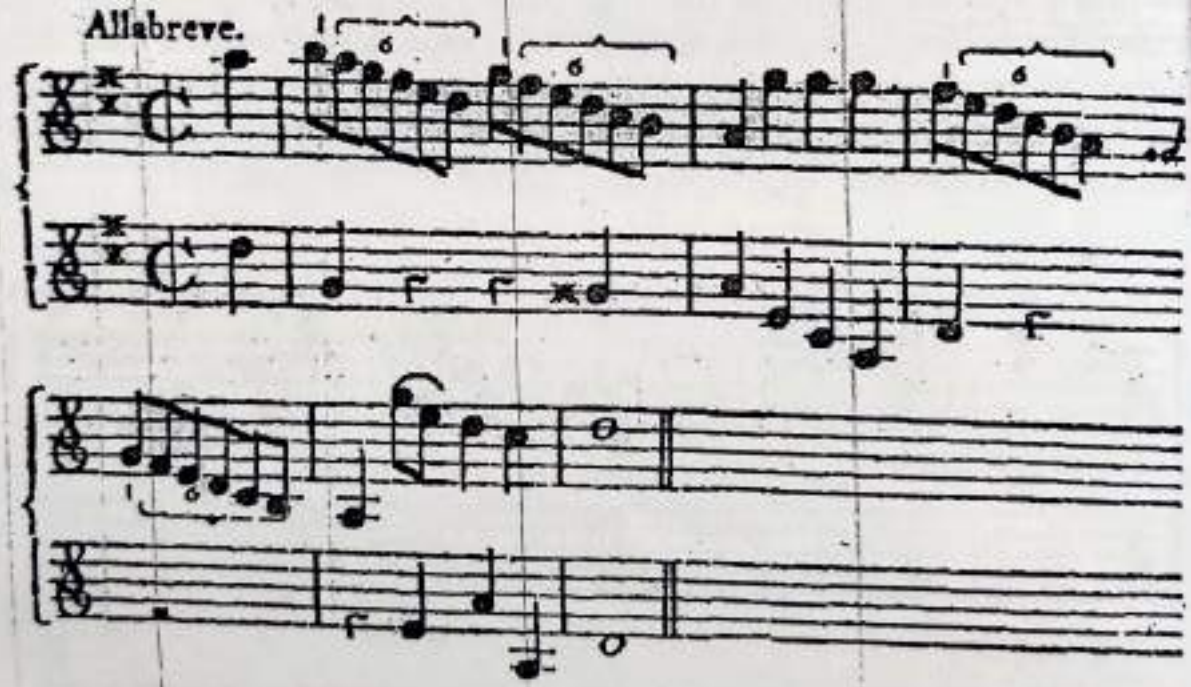


También suele ocurrir en piezas lentas. Por ejemplo:



§. 9

Si se desea interpretar un pasaje como éste con energía y espíritu, se tocará la primera nota de los dos **tresillos** o la primera de las seis notas, arco abajo, mientras que las cinco notas restantes se tocarán juntas arco arriba. Por ejemplo:

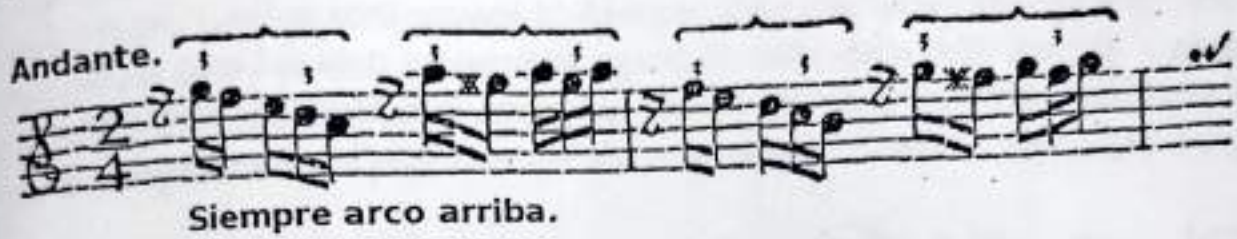


Para que el principiante se acostumbre a los **tresillos**, dentro de otro tipo de compás, y a un tipo diferente de escritura, presentamos aquí dos **tresillos** unidos, indicados con el número 6, en un compás **allabreve** [de 2/2].

§. 10

Cuando aparece un **suspiro** [silencio breve] en lugar de la primera nota de dos **tresillos**, las restantes notas se podrán tocar juntas arco arriba con buen resultado. Esta interpretación resulta especialmente acertada en piezas

lentas, sobre todo cuando las dos primeras notas se atacan con más fuerza, mientras que las restantes suenan muy calladas y suaves, sin tener que presionar el arco ni levantarlo. Aquí vemos un ejemplo:



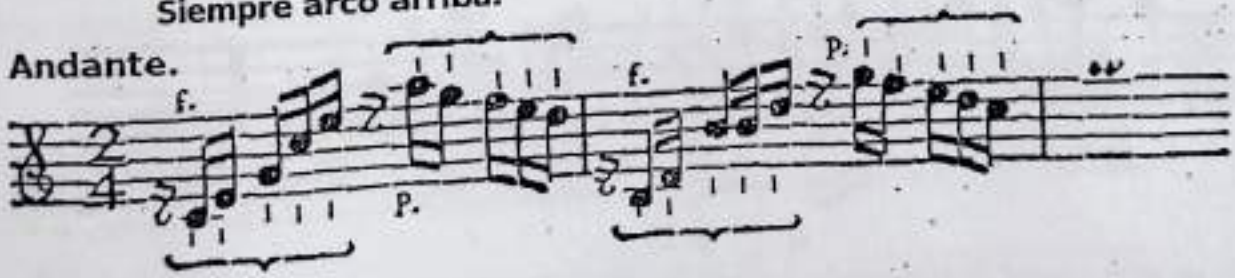
Siempre arco arriba.

También se puede intentar tocar la primera semicorchea **arco arriba** y la segunda, **arco abajo**.

§. 11

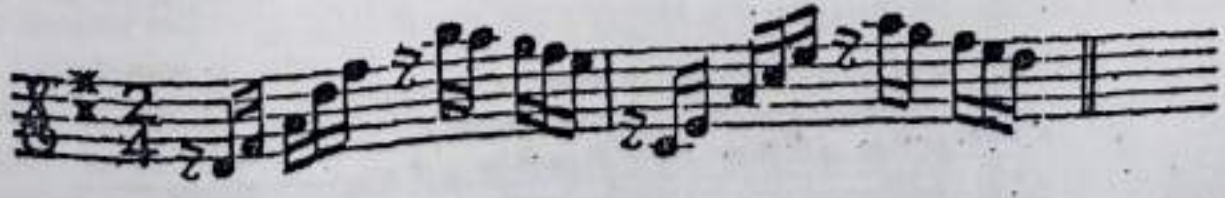
Un pasaje se puede interpretar según el modelo anterior o de forma muy diferente: tocando las cinco notas en un arco arriba y marcándolas diferenciadamente con una ligera presión. Mientras que la interpretación anterior resulta muy ágil, de este otro modo parecerá más atrevida y animada, sobre todo si se adorna con matices con fuerza o débilmente. Por ejemplo:

Siempre arco arriba.



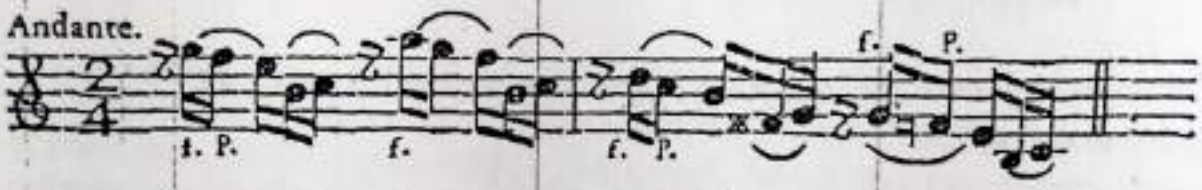
§. 12

Si, por el contrario, se desea dar a este ejemplo un carácter insolente y descarado, se tocarán todas las notas con arcos separados rápida e intensamente, lo cual modificará toda la interpretación, distinguiéndose claramente de las anteriores. Por ejemplo:



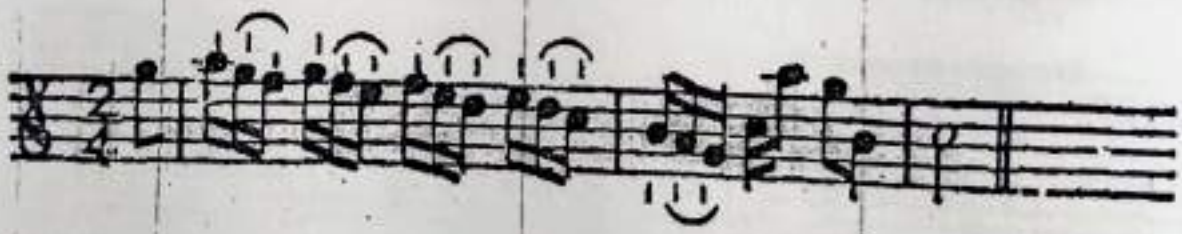
§. 13

Cuando aparecen juntos, y de forma cantable, dos **tresillos** que empiezan con un **suspiro**, se podrán interpretar en un mismo arco de forma muy gentil y galante, tocando las notas **primera**, **segunda** y **tercera** arco arriba, y las notas **cuarta** y **quinta**, arco abajo. Sin embargo, la primera nota del arco arriba deberá atacarse con algo más de fuerza, mientras que todas las restantes, incluso en el cambio de arco, deberán ser cada vez más débiles. Por ejemplo:



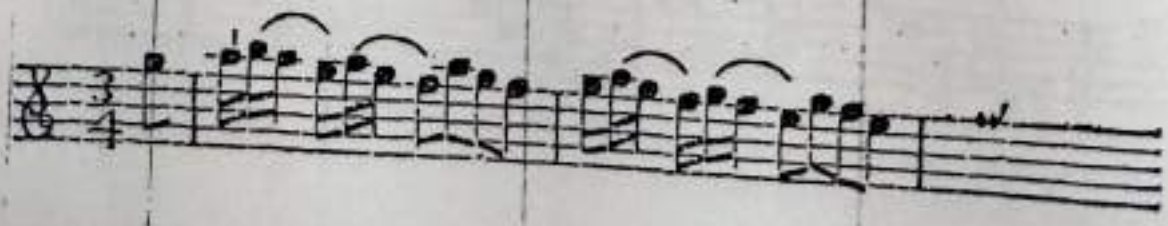
§. 14

Con un tempo medio que no sea demasiado lento ni tampoco exagerado, se podrá tocar sola la **primera** nota de un **tresillo** arco abajo y, sin embargo, tomar la segunda y la tercera juntas arco arriba. Es decir que las dos últimas notas sonarán de forma separada por la elevación del arco. Véase este ejemplo:



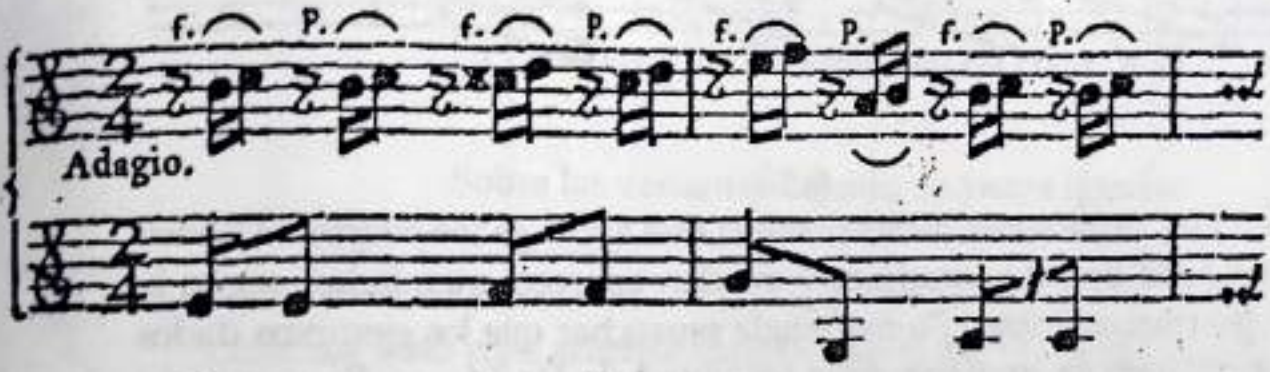
§. 15

Se puede hacer la siguiente variación, que automáticamente se distinguirá de las demás: tocar juntas **tres** notas, si bien no las tres que aparecen unidas, sino la **segunda** y la **tercera** nota de un **tresillo** con la primera nota del siguiente **tresillo** o del **grupo de notas** que siga. Sin embargo, tendrá que cuidarse especialmente la regularidad en los **tresillos**, así como la **intensidad** o la presión, no al inicio del arco, sino al final. De lo contrario, este acento se haría en un lugar inapropiado, concretamente en la segunda nota, en lugar de la primera nota, donde debiera hacerse. Este ejemplo nos lo aclarará.



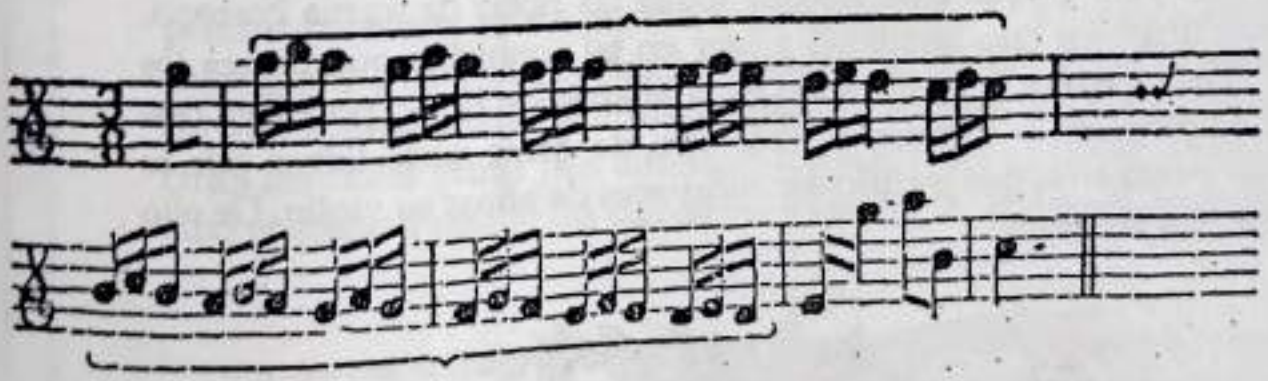
§. 16

Para la imitación, o la expresión y exaltación de uno u otro afecto se recurre a determinados motivos, mediante cuyo carácter, se pretende aproximarse a la naturaleza. Así, por ejemplo, si un **tresillo** comienza con un silencio, la mejor forma de expresar un **suspiro** será tocando unidas arco arriba las notas siguientes **forte** y **piano**, consecutivamente. Sin embargo, el arco deberá empezar con una intensidad moderada y acabar de forma muy débil. Pruébese esto en el siguiente ejemplo:



§. 17

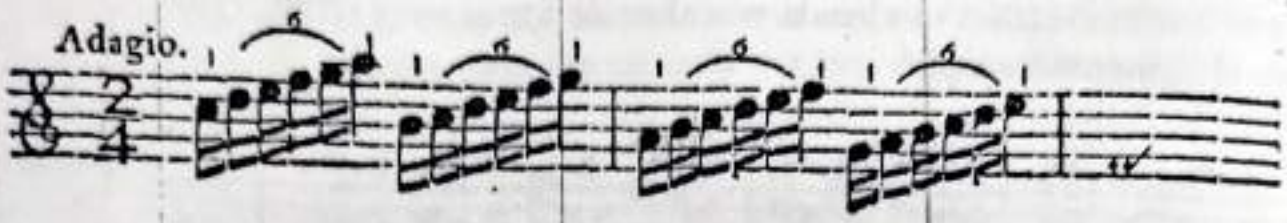
También se pueden tocar muchos **tresillos** en el mismo arco, sobre todo en tempo rápido. Por ejemplo:



Los seis primeros **tresillos** se tocan arco abajo, mientras que los restantes seis se tocan arco arriba, de forma que la primera nota de cada compás resulte especialmente marcada con mayor intensidad por esta presión del arco. Además, recordemos lo que ya se comentó sobre las notas señaladas con un asterisco en el §. 5. En este ejemplo aparecen también aspectos similares y, debido a las cuerdas al aire, no se podrá soltar nunca ninguna cuerda, sino que siempre se deberá utilizar el cuarto dedo.

§. 18

Si se desea interpretar de otra manera, debe saberse que solamente se podrá tocar sola la primera nota de cada dos **tresillos**, tocando las siguientes cuatro juntas en un arco y la última de nuevo sola, obteniendo de esta forma una nueva variación. Por ejemplo:



§. 19

Éstas son las variaciones de los **tresillos** que ahora se me ocurren. Pueden utilizarse en todo tipo de compases y pueden aparecer mezcladas, según lo requieran las circunstancias. Se me puede reprochar que los ejemplos dados hasta aquí estén en su mayoría en la tonalidad de Do Mayor. Es cierto que casi todos están en esa tonalidad, pero, ¿acaso no es preferible que el principiante conozca perfectamente la escala diatónica a que empiece a tocar en varias tonalidades sin conocerlas antes desde la base? ¿Acaso no resulta más provechoso para el alumno practicar en una tonalidad en la que los intervalos sean naturales, para que su oído perciba todas las notas de forma correcta, que tocar en una o en otra tonalidad y caer en tal confusión que ponga los dedos en sitios incorrectos, incurriendo en la aberración de no poder ya distinguir lo correcto de lo incorrecto? Este tipo de gente suele llegar por lo común a un punto en el que incluso son incapaces de afinar su violín. De ello existen ejemplos vivientes.

Capítulo VII

Sobre las múltiples variantes del arco

Primera parte del capítulo VII

Sobre las variantes del arco en notas iguales

§. 1

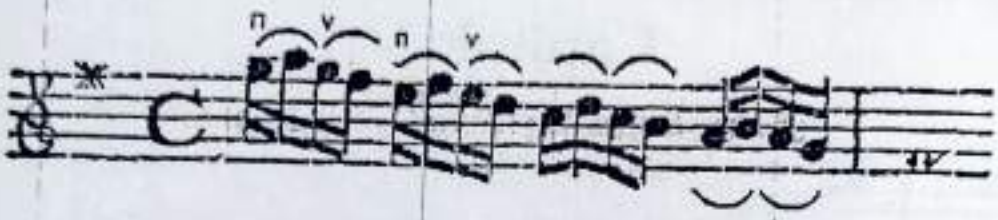
Hemos visto en el anterior capítulo que el arco lo cambia todo. Ahora nos convenceremos completamente de que el arco da vida a las notas, que crea tanto una melodía modesta como una frívola, tanto una seria como una graciosa, tanto una empalagosa como una seria y sublime, tanto una triste como una alegre, y, por tanto, que es el medio a través de cuyo uso racional se puede despertar en los oyentes los afectos indicados. Me refiero a cuando el compositor hace una buena elección, a cuando elige una melodía adecuada para cada afecto y sabe cómo indicar la interpretación que le corresponde. O cuando un experimentado violinista posee un criterio cabal para tocar, por así decirlo, las notas puras [sin adornos] con juicio, y cuando se esfuerza por suscitar el afecto y aplicar las siguientes variantes de arco en el lugar apropiado.

§. 2

La sucesión de grupos iguales de notas está sometida a muchos cambios. Quiero presentar tan solo un pasaje que se empezará a tocar de forma muy sencilla, ejecutándose las notas de forma diferenciada con un arco distinto. Debemos esforzarnos por la regularidad absoluta y marcar la primera nota de cada tiempo con más fuerza, lo cual animará la interpretación. Por ejemplo:

§. 3

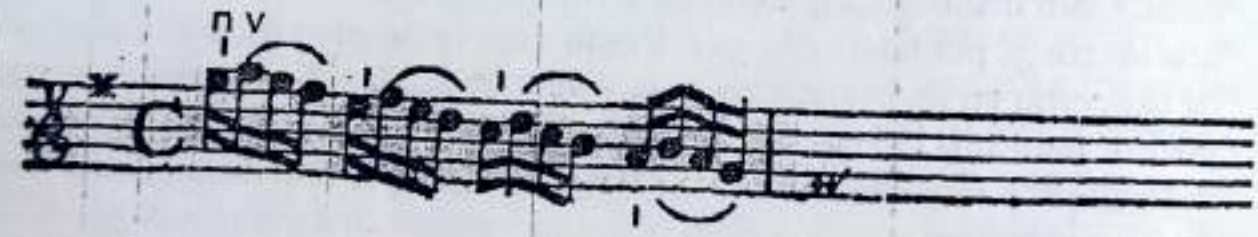
Cuando se toca arco abajo y arco arriba de dos en dos notas, aparece una variante. Por ejemplo:



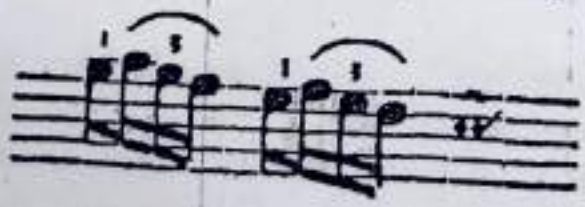
La primera de las dos notas que van juntas en un arco se atacará más fuerte y también se mantendrá más tiempo, mientras que la segunda se unirá a ella muy débilmente y algo más tarde. Este tipo de interpretación desarrolla el buen gusto en la ejecución de la melodía y, al mantenerse, evita el apresuramiento.

§. 4

Tómese la primera nota sola arco abajo, mientras que las tres siguientes se tocarán juntas arco arriba; he aquí una segunda variante. Por ejemplo:

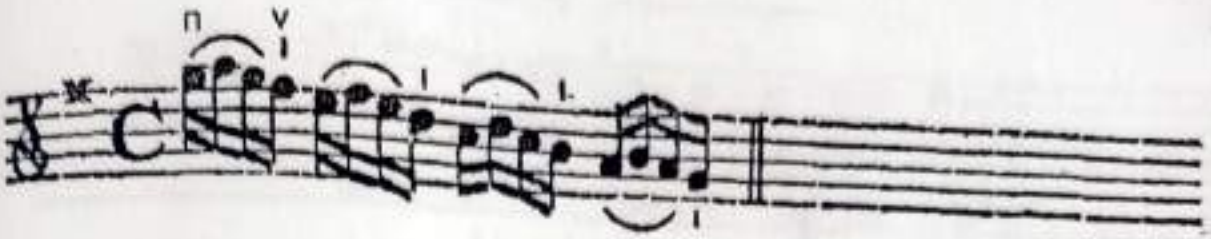


No debe olvidarse que las cuatro notas deben sonar de manera uniforme; si no, las tres últimas sonarían como tresillos y se interpretarían así:



§. 5

Si se tocan las tres primeras notas juntas arco abajo y la cuarta arco arriba, sola y diferenciadamente, surgirá una tercera variante. Pero recordemos siempre la uniformidad.

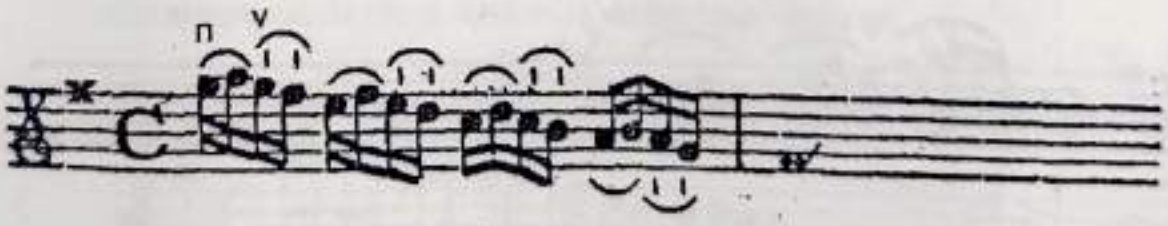


§. 6

Si se tocan las dos primeras notas juntas arco abajo, mientras que las dos siguientes se tocan rápido y se atacan con arcos separados, surge una cuarta variante. Esta variante se usa sobre todo en tempo rápido y se puede considerar como una excepción a la regla sobre el arco aportada en el §. 9 del capítulo IV. Pues, aunque el primer tiempo se toca arco abajo, el segundo empieza arco arriba, etc. Por ejemplo:

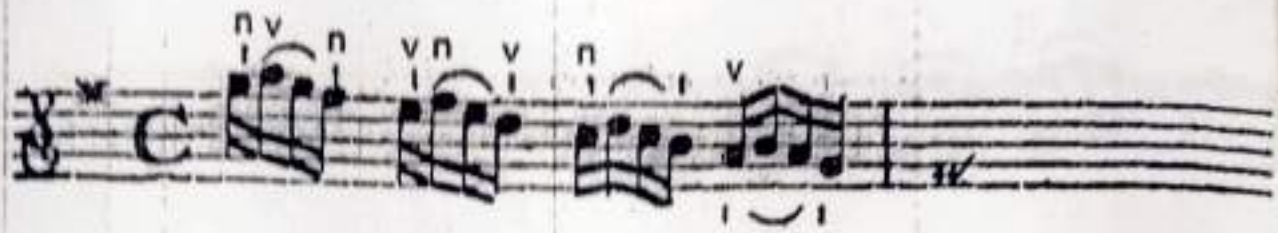
§. 7

Si se toman también las notas tercera y cuarta juntas en un arco, de forma que las dos primeras se toquen arco abajo, como en el párrafo anterior, y las dos últimas arco arriba, levantando especialmente el arco, se obtiene una quinta variante. Por ejemplo:



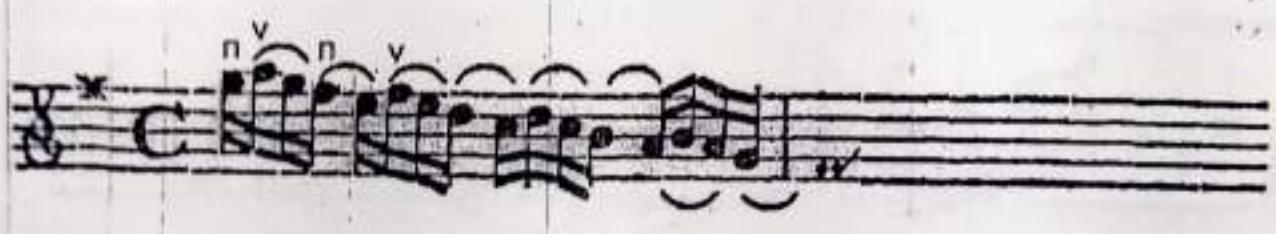
§. 8

Se obtiene una sexta variante cuando se ataca rápido la primera nota sola arco abajo, mientras que la segunda y la tercera se tocan arco arriba y la cuarta se ataca rápidamente arco abajo de forma diferenciada. También aquí se tocan el tercer y cuarto tiempo arco arriba, contra la regla establecida en el §. 9 del capítulo IV. Tóquense la primera y cuarta nota con arco rápido; de lo contrario, se producirá una irregularidad en el tempo.



§. 9

Un pasaje como éste puede interpretarse con gracia si se toca la primera nota arco abajo, la segunda y tercera juntas arco arriba y la cuarta ligada a la primera del siguiente grupo en un arco abajo, y se continúa de igual modo, de manera que la última nota siempre se ligue a la anterior. Ésta puede ser la **séptima** variante.

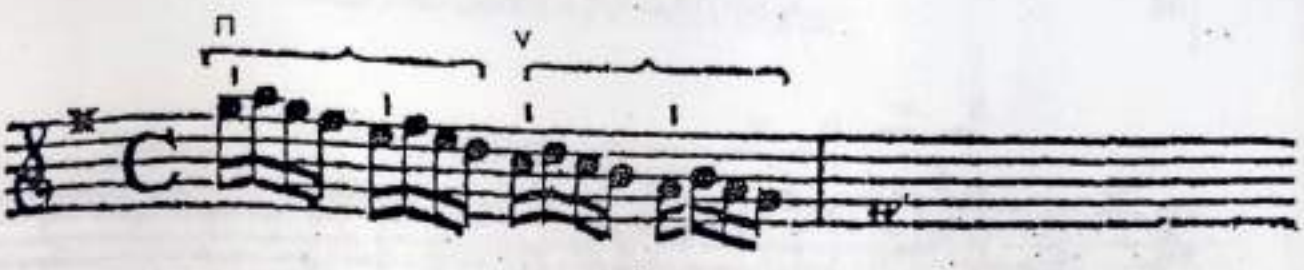


§. 10

También se pueden tocar las cuatro semicorcheas del primer tiempo juntas arco abajo y las cuatro del segundo tiempo juntas arco arriba y seguir de este modo. Esto constituye una **octava** variante. Sin embargo, hay que acentuar la primera nota de cada tiempo con fuerza.

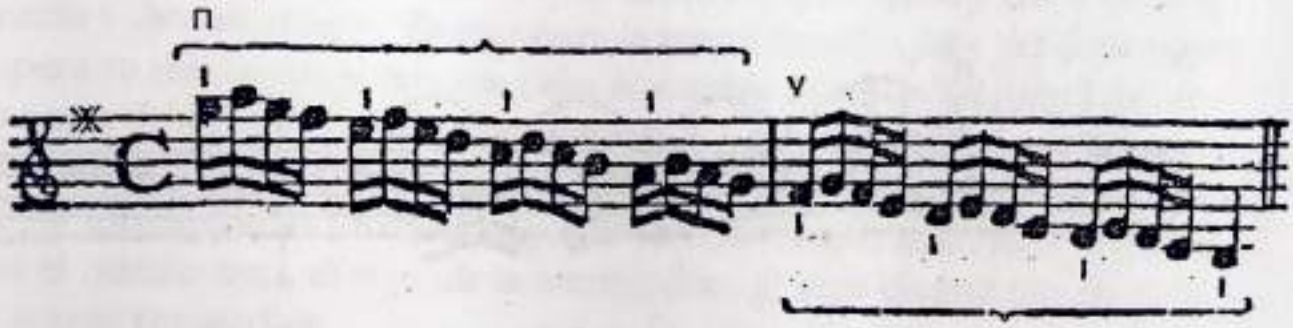
§. 11

Surge una nueva y **novena** variante si se tocan el primer y segundo tiempo, es decir, las ocho notas juntas, arco abajo, y el tercero y cuarto tiempo, es decir, las siguientes ocho notas, juntas arco arriba, de forma que la primera nota de cada tiempo se destaque con un fuerte acento del arco y se distinga de las demás. Con ello se persigue la regularidad del tempo; la interpretación se hace más clara y animada y el violinista se acostumbra con ello a los arcos largos. He aquí un ejemplo:



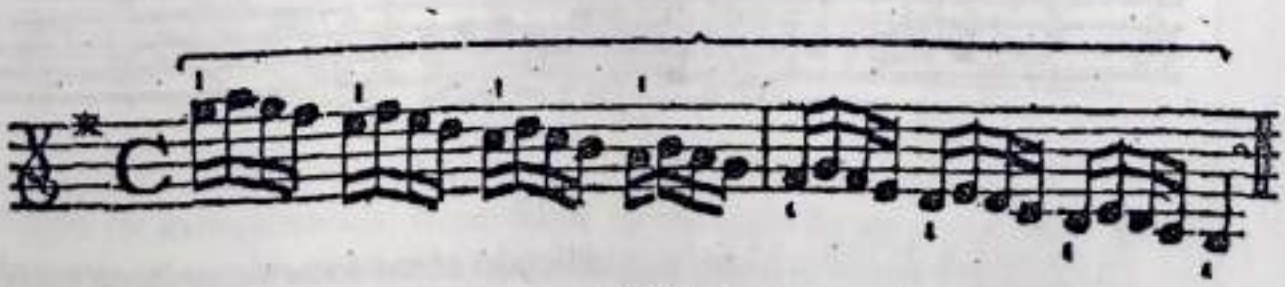
§. 12

En un tempo bastante rápido se puede tocar incluso un compás entero en un arco, dando pie a un nuevo ejercicio y a la **décima** variante. Pero aquí, al igual que en la anterior variante, hay que destacar la primera nota de cada tiempo con un acento especial. Por ejemplo:



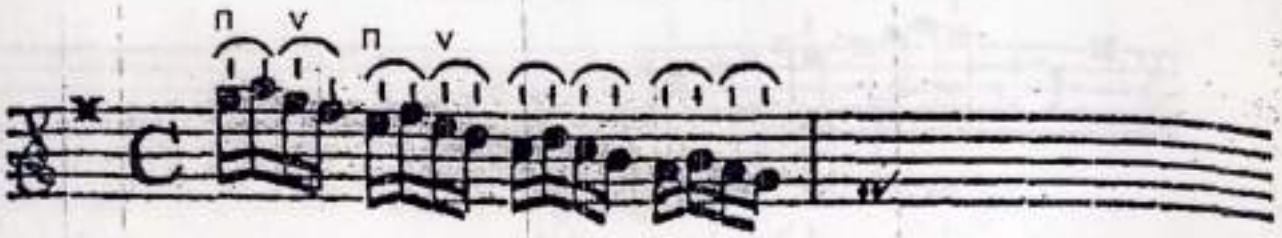
§. 13

Si uno se quiere acostumbrar a los arcos bastante largos, y aprender a tocar muchas notas en un arco con presión, claridad y regularidad y, por tanto, llegar a dominar el arco, será de gran utilidad practicar todo este pasaje en un solo arco, tanto hacia arriba como hacia abajo. Pero no hay que olvidarse de dar un acento especial en la primera nota de cada tiempo, para distinguir unos tiempos de otros. Ésta es la **undécima** variante.



§. 14

Cuando se hayan practicado suficientemente todas esas notas en un arco, se deberá aprender a levantar el arco e interpretar algunas notas en un arco de forma diferenciada; de esto surge una **duodécima** variante. Por ejemplo:



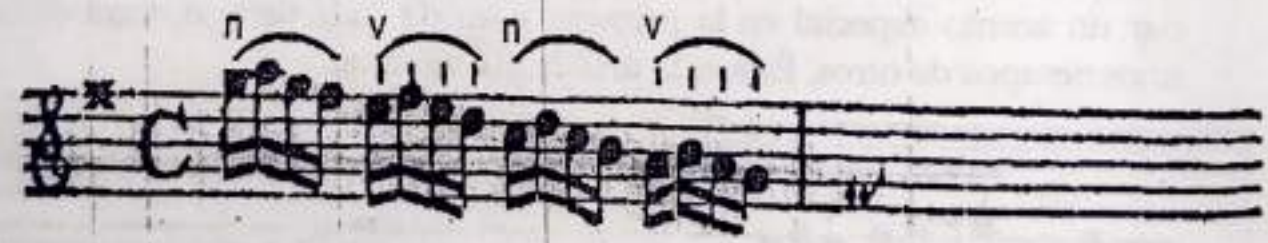
Las dos primeras notas se tocan arco abajo; las otras dos, arco arriba. Pero no se ligan, sino que se separan y se atacan levantando el arco.

§. 15

De igual modo, se puede tocar la primera nota arco abajo y atacar las tres restantes en un arco. Lo cual puede considerarse la **decimotercera** variante.

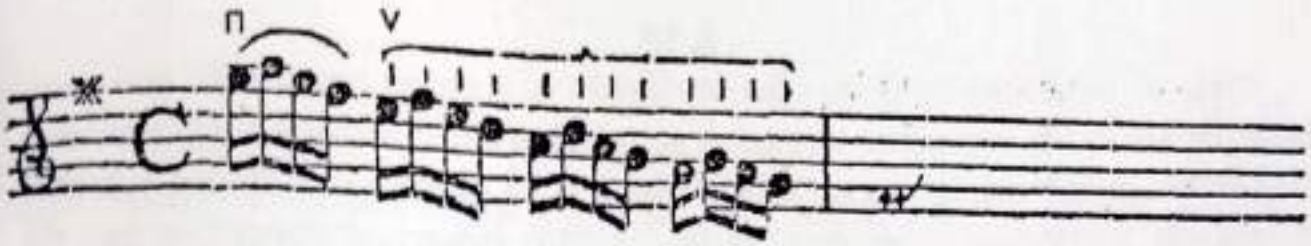
§. 16

Si se quiere hacer una **decimocuarta** variante, bastará con tocar ligadas arco abajo las cuatro notas del primer tiempo y, por el contrario, interpretar de forma diferenciada las cuatro notas del segundo tiempo, arco arriba. Pero no se debe olvidar la regularidad del tempo, pues es frecuente apresurarse en el segundo y en el cuarto tiempo. He aquí un ejemplo:



§. 17

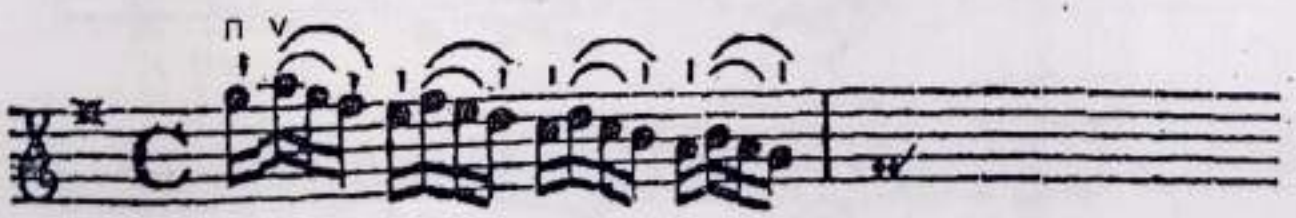
Si en los §.§. 11, 12 y 13 se ha practicado cómo tocar en un arco un compás entero o incluso dos, también hay que aprender a atacar esas mismas notas en un arco. Así pues, se tocará el primer tiempo arco abajo y, por el contrario, se separarán y diferenciarán las doce notas de los tres tiempos siguientes mediante una rápida elevación del arco, a pesar de tocarse todas en un arco arriba. He aquí la **decimoquinta** variante.



Este tipo de interpretación le resultará algo difícil al principiante. Requiere controlar la mano derecha y ralentizar el arco, lo que se conseguirá a través de la práctica y se explicará mejor visualmente que con palabras. El peso del arco influye mucho en ello, al igual que su longitud. Un arco pesado y largo debe pasarse con más ligereza y no moderarse tanto; un arco ligero y corto deberá presionarse y detenerse más. En este caso, la mano derecha debe ponerse algo rígida, pero su resistencia y empuje debe adecuarse al peso y longitud del arco. Las notas deben tocarse a un tempo regular y con igual fuerza, y no acelerarse ni ser engullidas, por así decirlo. Hay que saber moderar y conducir el arco de tal forma que al final del segundo compás quede tanta fuerza como para, en el mismo arco, distinguir la semicorchea al final de este pasaje (Sol) con un acento perceptible.

§. 18

Por último, se puede hacer aún una **decimosexta** variante. Concretamente, si se toca la primera nota de forma separada arco abajo y las tres siguientes se tocan juntas arco arriba, ligando la segunda con la tercera y atacando la cuarta mediante una rápida elevación del arco. Por ejemplo:



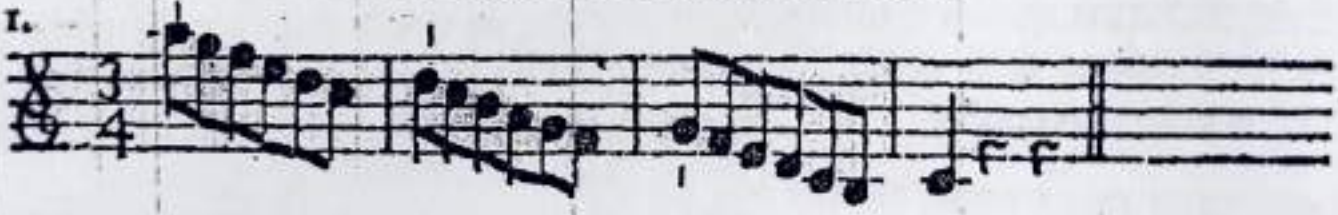
Este tipo de interpretación tiene mejor efecto cuando las notas están más separadas entre sí o, por así decirlo, están dispuestas con saltos. Por ejemplo:

§. 19

Pero no debemos creer que las variantes se pueden hacer sólo con compases binarios. En compases ternarios se pueden hacer todas estas y aún muchas más. Quiero poner por escrito lo que me ha venido a la mente, y confío en se haya aprendido tanto con los numerosos ejemplos anteriores, que no exista ninguna dificultad para tocar los siguientes ejemplos sin más aclaración que las indicaciones que se incluyen en los mismos. A ello quiero añadir que las notas sin signo deben tocarse con su **arco** propio, que las notas marcadas con **pequeñas rayas** deben atacarse rápidamente, que las notas señaladas con una **ligadura** deben ligarse en el mismo arco y que las notas que, además de con la **ligadura**, están señaladas también con **pequeñas rayas**, aunque en un mismo arco, deben atacarse levantándolo.

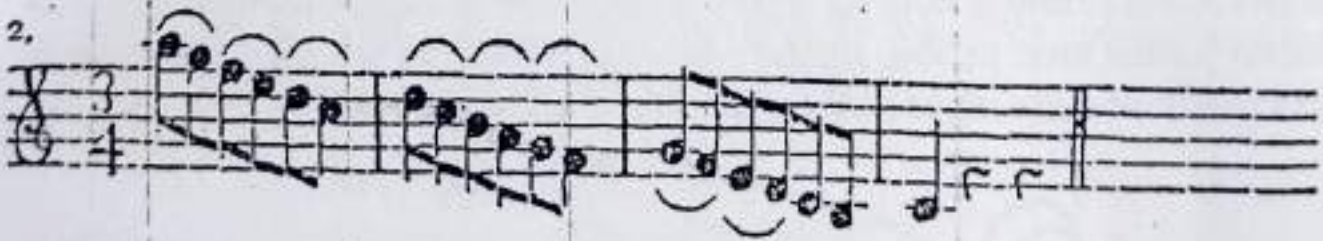
La primera nota de cada tiempo se ataca aquí con fuerza.

1.

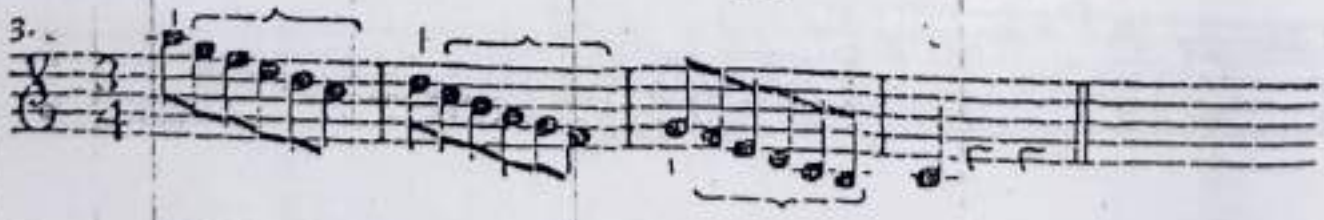


El arco se mueve aquí siempre arriba y abajo.

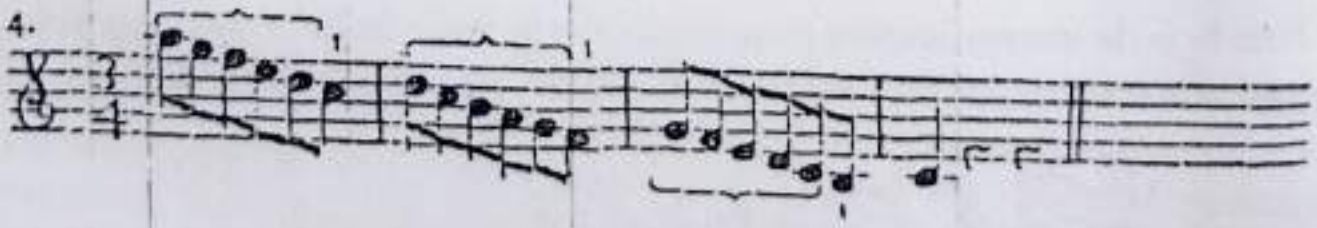
2.

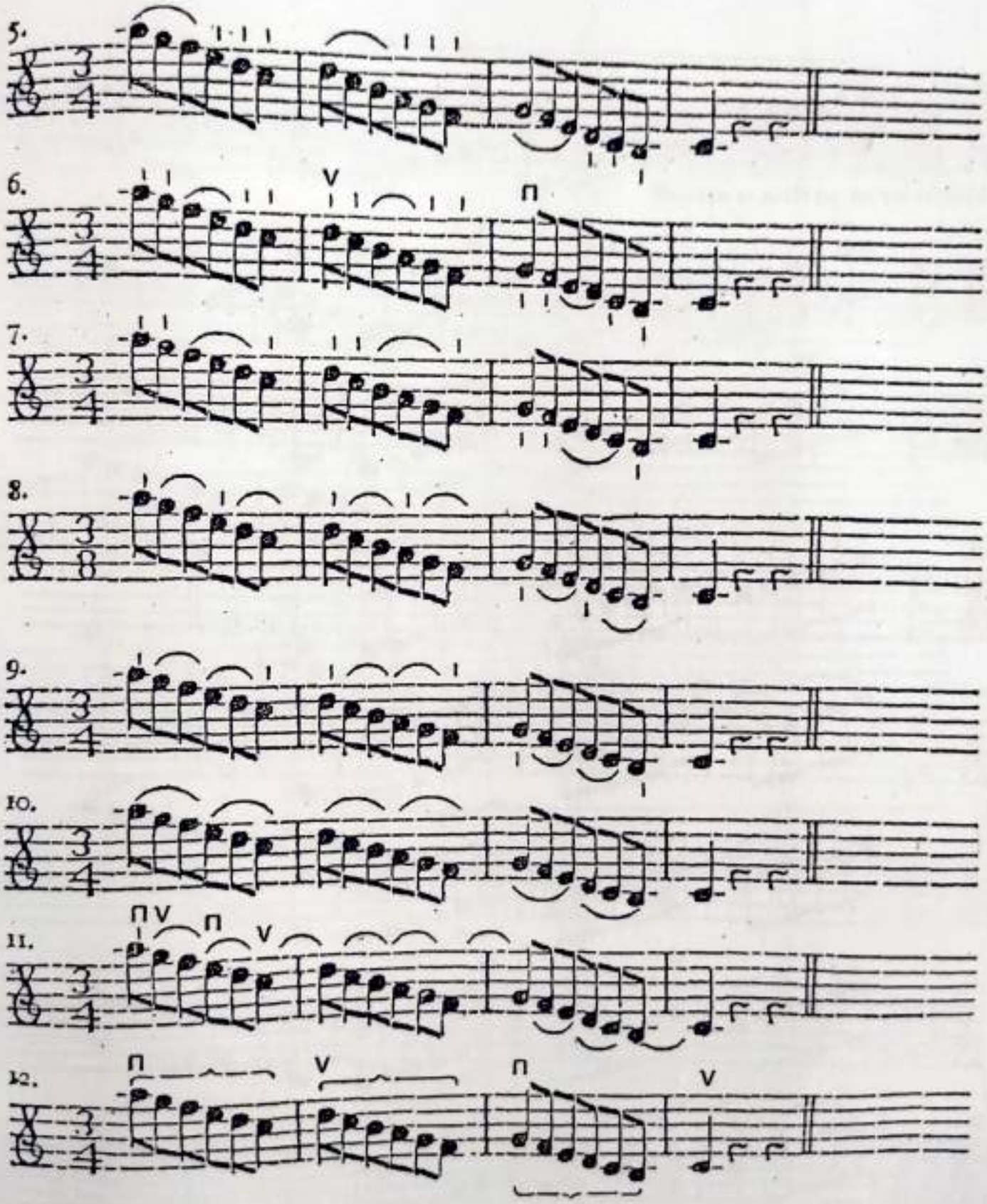


3.

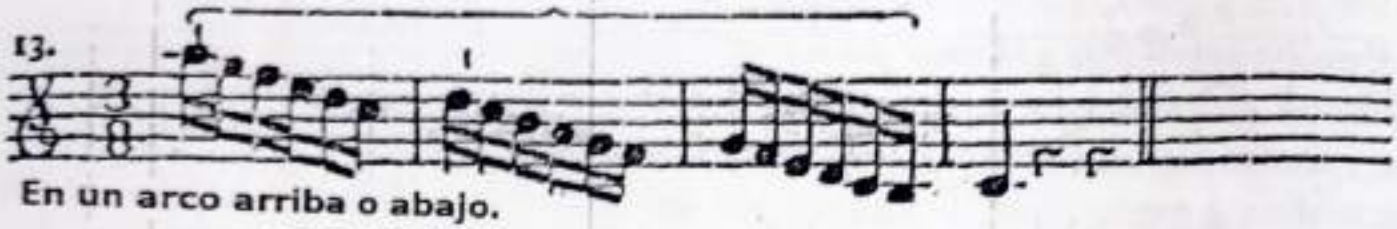


4.



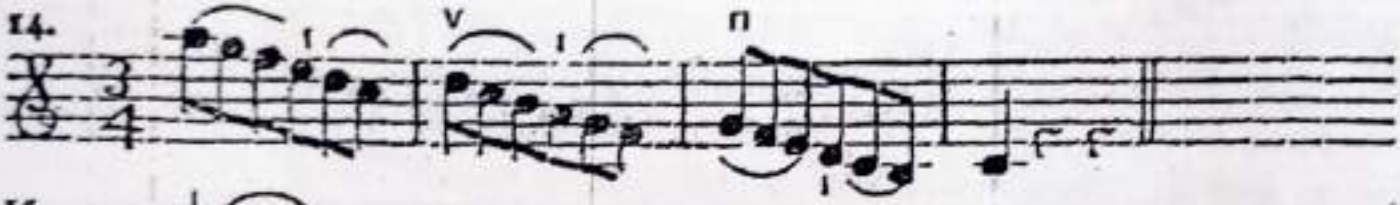

5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

13.

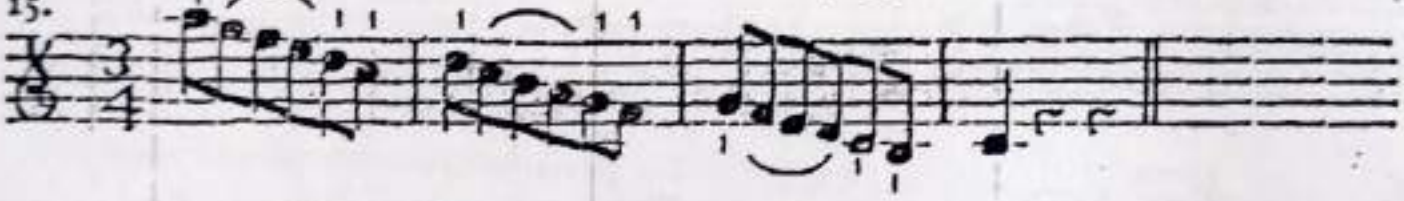


En un arco arriba o abajo.

14.

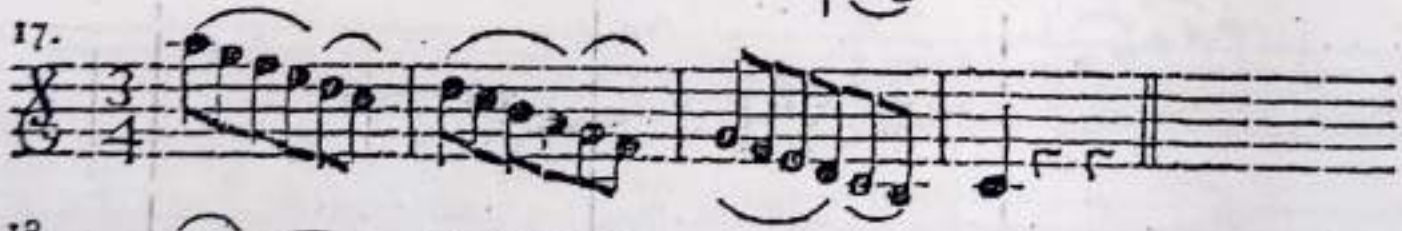


15.

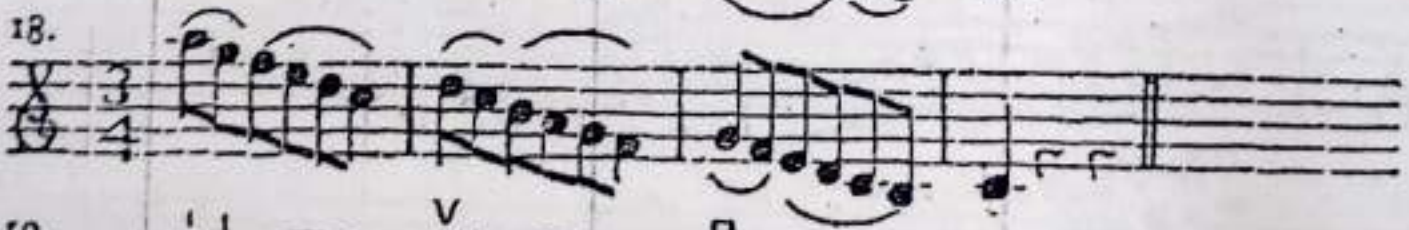


16.

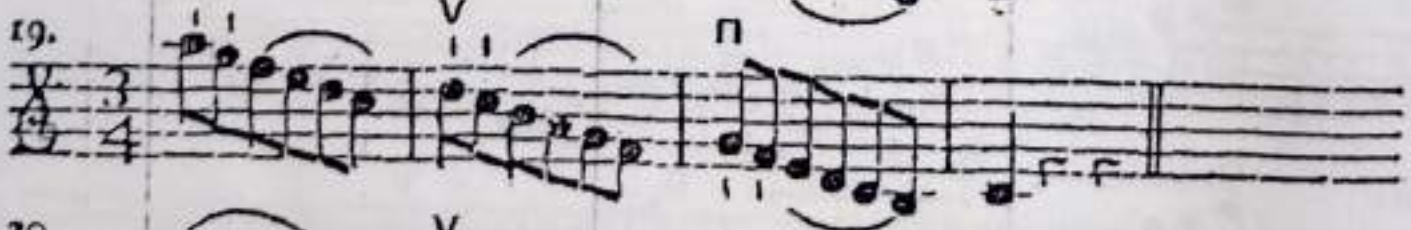
17.



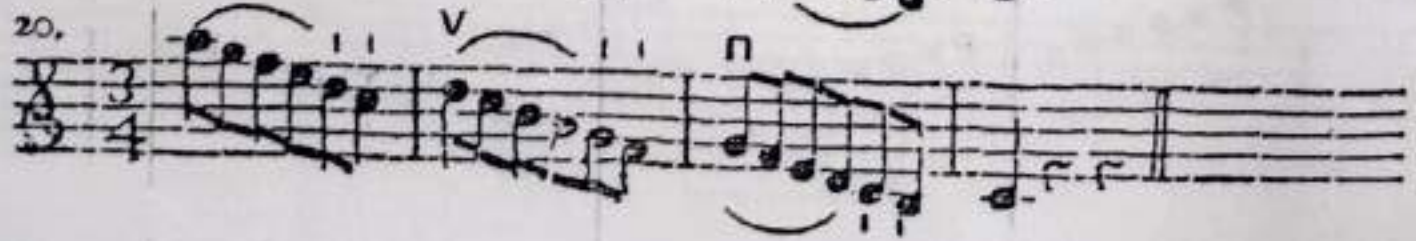
18.

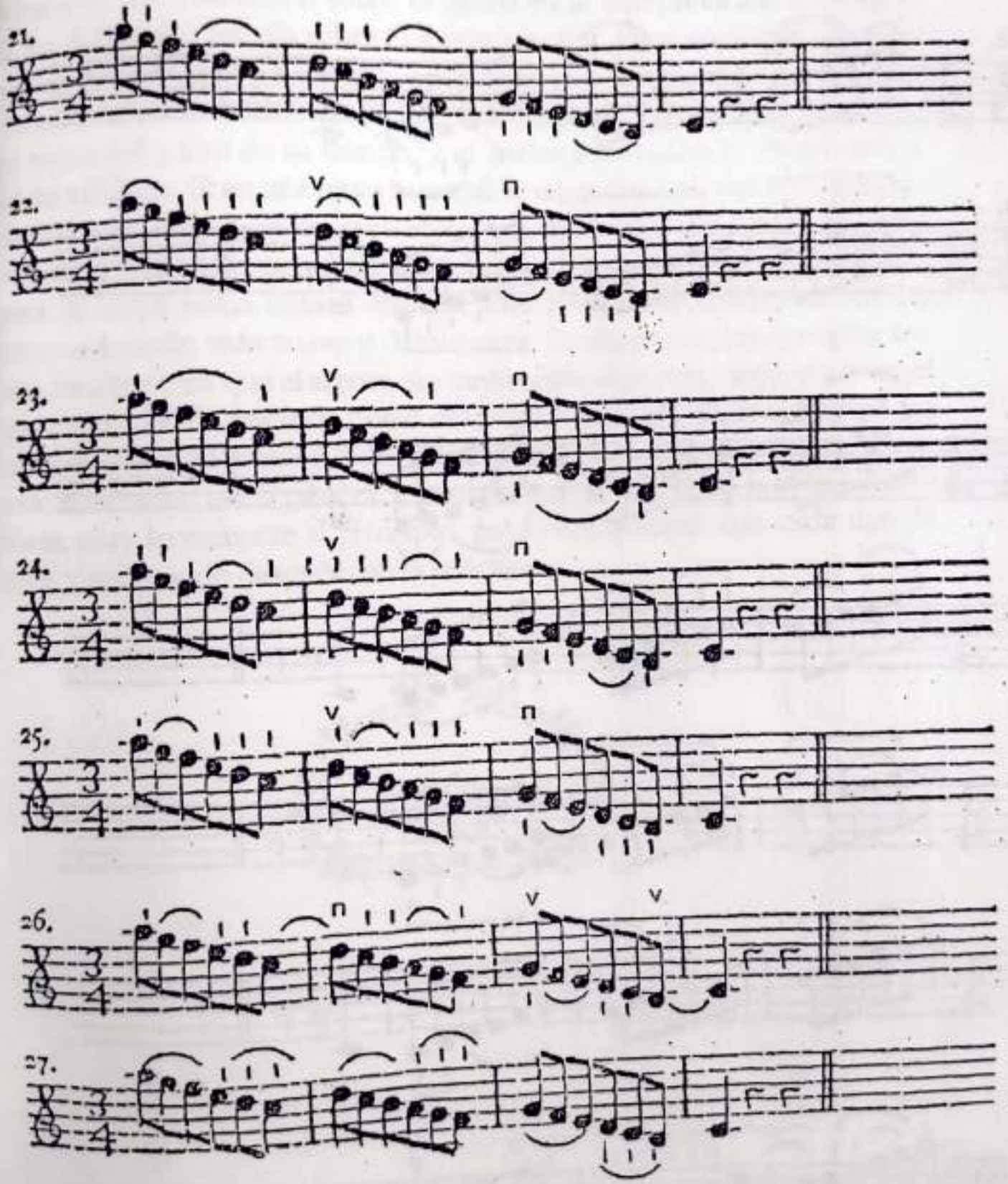


19.

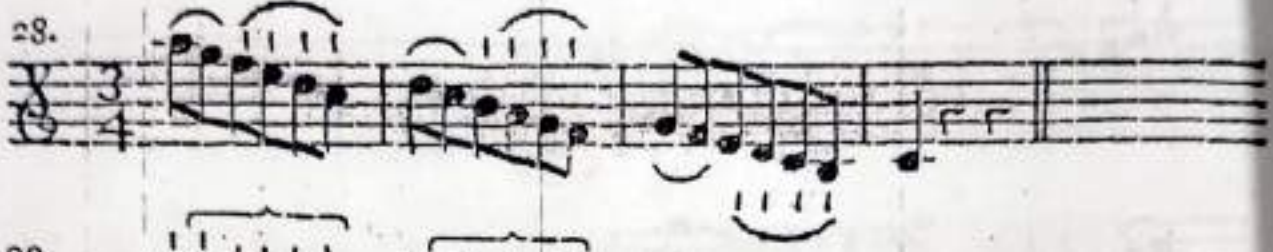


20.

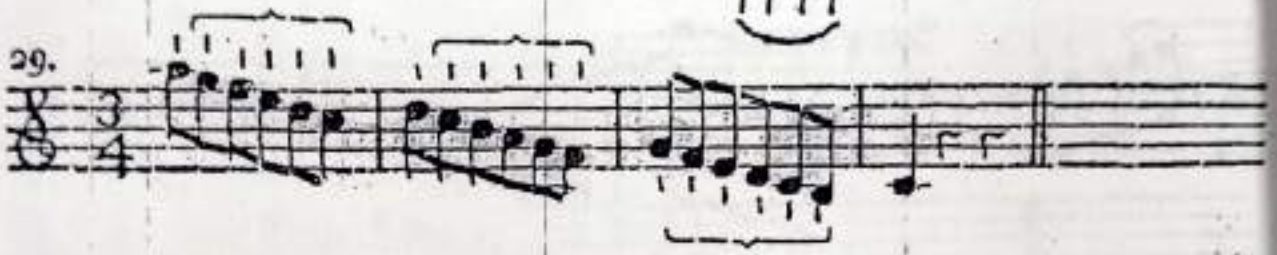



21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.

28.

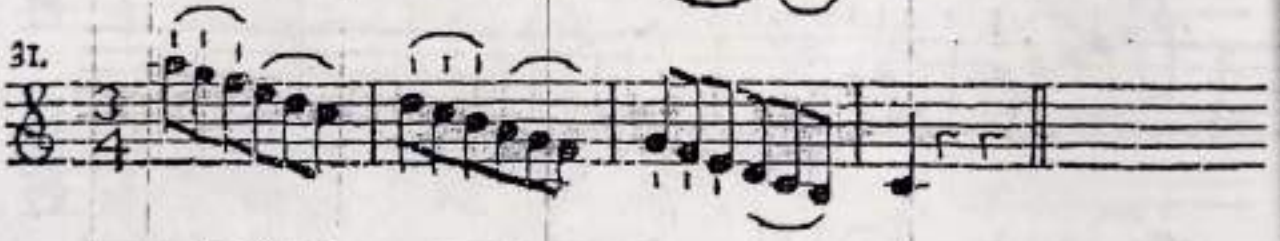


29.

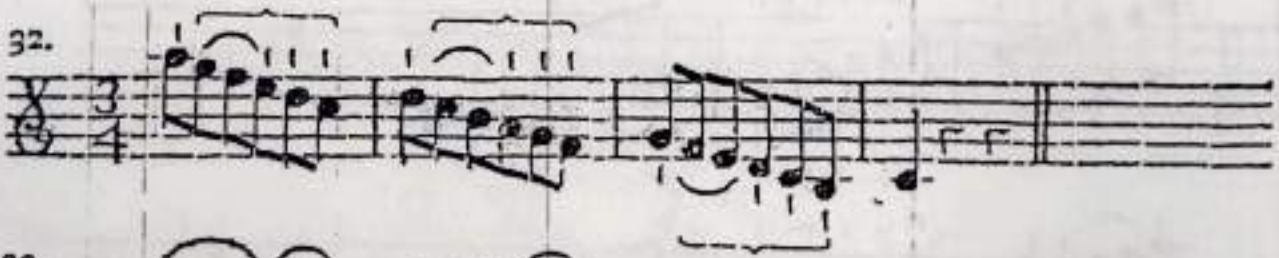


30.

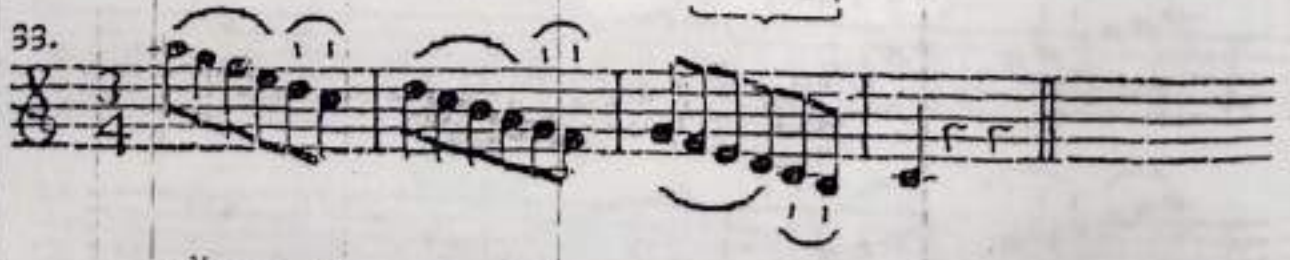
31.



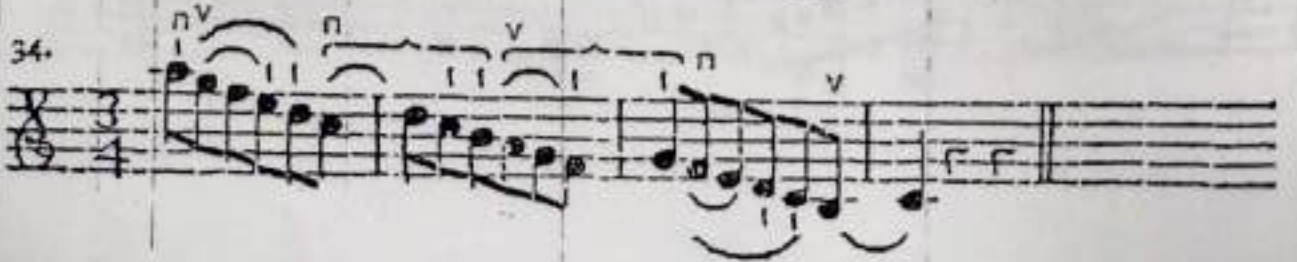
32.



33.



34.



§. 20

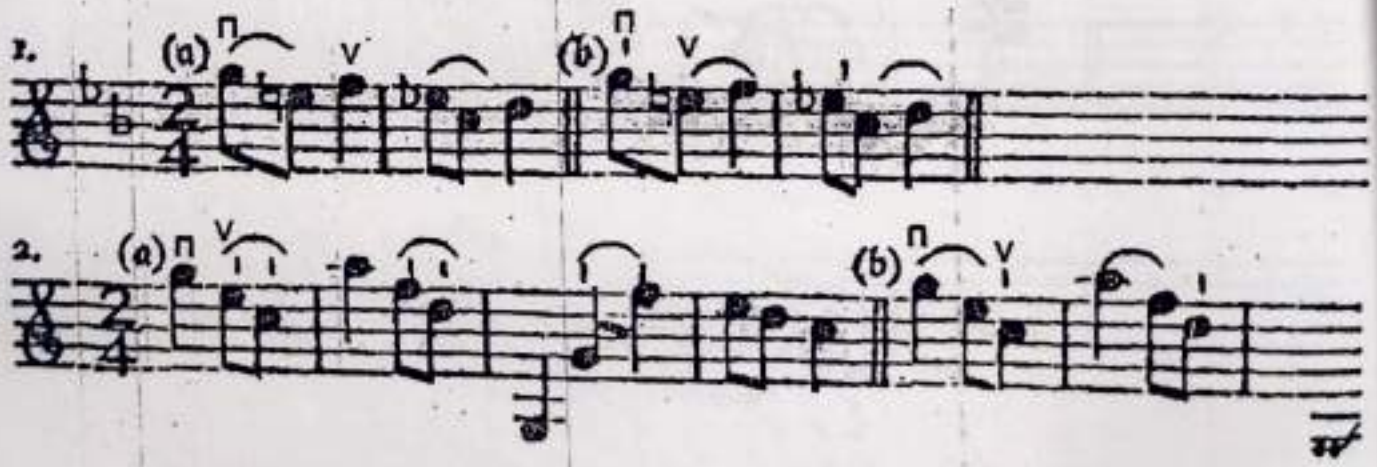
No es suficiente tocar estos **grupos de notas** simplemente con los tipos de arco indicados; además, hay que interpretarlas de tal forma que el oído detecte la variante. La instrucción sobre el gusto en la interpretación correspondería, sin duda a un trabajo **sobre el gusto musical**. Pero, ¿por qué no incorporar algo de buen gusto si surge la oportunidad, y acostumbrar al alumno a la interpretación *cantabile*? Con ello, el principiante se iniciará más fácilmente en las reglas del gusto de su tiempo, y al maestro le costará la instrucción la mitad del esfuerzo. Si en una pieza musical se unen dos, tres, cuatro o más notas mediante una **ligadura**, observándose con ello que el **compositor** no quiere interpretar estas notas separadamente, sino en un arco de forma *cantabile*, la primera de estas notas deberá atacarse con más fuerza, mientras que las restantes se tocarán más suave y débilmente. Pruébese con los ejemplos anteriores. Se observará que el acento cae tanto sobre el primer, segundo o tercer tiempo como sobre la segunda mitad del primer, segundo o tercer tiempo. Indiscutiblemente, esto cambia toda la interpretación y se actuará muy sensatamente si se tocan estos **pasajes**, especialmente el **trigésimo cuarto**, y otros similares, muy lentamente al principio, para familiarizarse con cada tipo de variante, y acelerando después con la práctica.

Segunda parte del capítulo VII

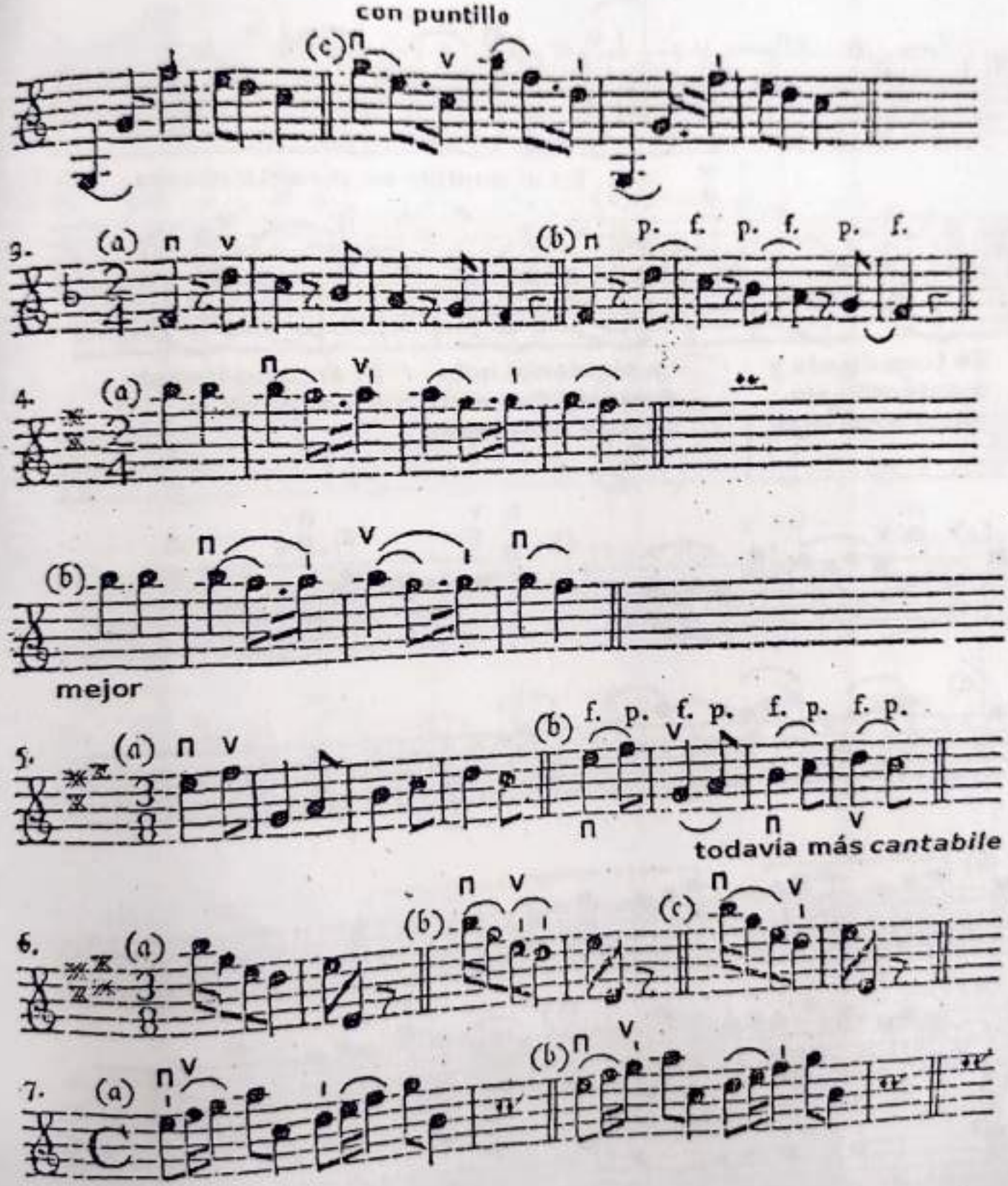
Sobre las variantes del arco en grupos de figuras diferentes e irregulares

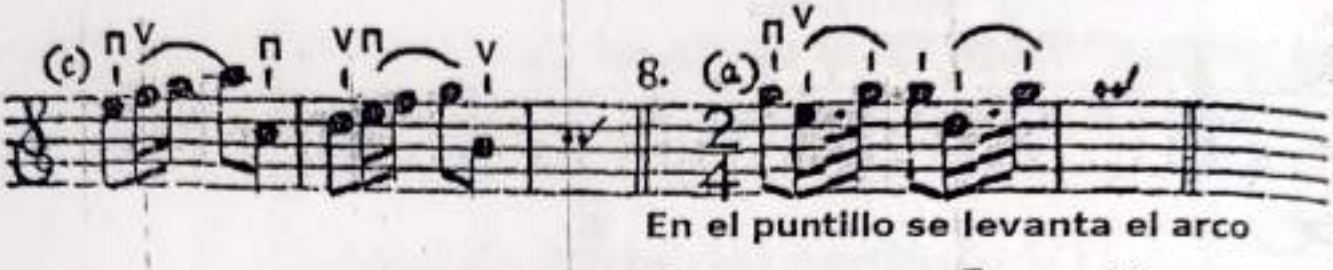
§. 1

Todo el mundo sabe que una obra melódica no está compuesta únicamente por figuras de igual valor. Por tanto, también hay que aprender cómo tocar grupos de figuras diferentes a partir de las indicaciones de un compositor[a] sensato. Pero existen tantas que no es posible recordarlas todas. Apuntaré seguidamente todo lo que se me vaya ocurriendo. Cuando el principiante las toque todas correctamente, encontrará fáciles otras frases similares. Aquí están:



[a] Desgraciadamente, hay demasiados **compositores de segunda fila** que no saben indicar el tipo de interpretación adecuada o que lo hacen muy mal. No hablo de esos **pobres diablos**, pues en estos casos dependería de la buena capacidad de juicio del violinista.


con puntillo
(c)
9.
(a)
(b)
4.
(a)
(b)
mejor
5.
(a)
(b)
todavía más cantabile
6.
(a)
(b)
(c)
7.
(a)
(b)

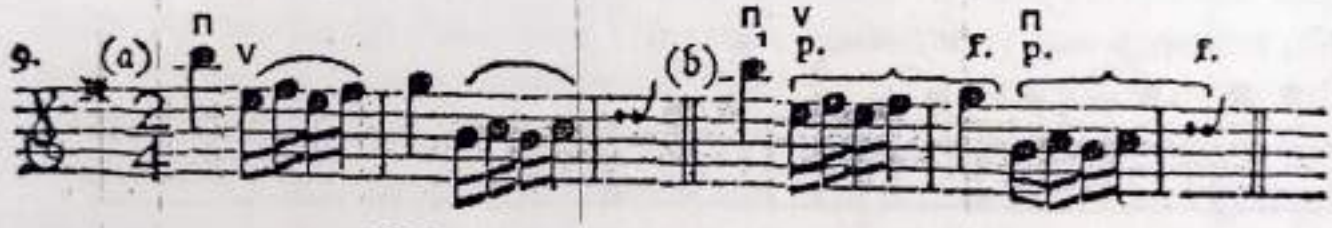


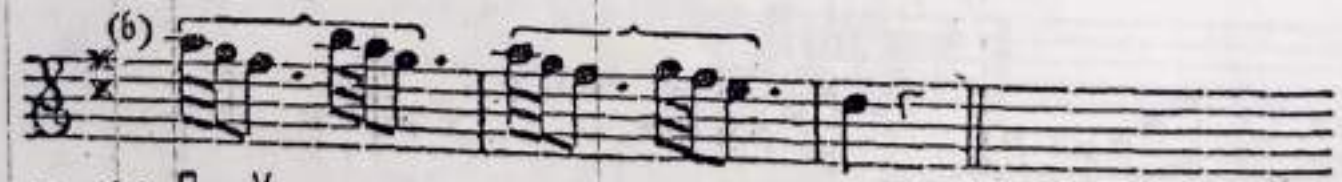
En el puntillo se levanta el arco

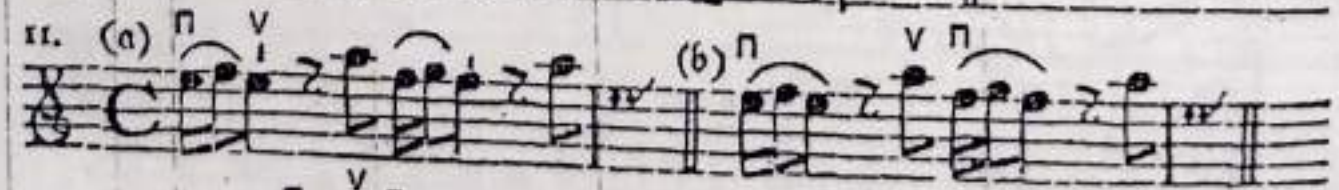
Se toca ligado y mantenido sin levantar el arco

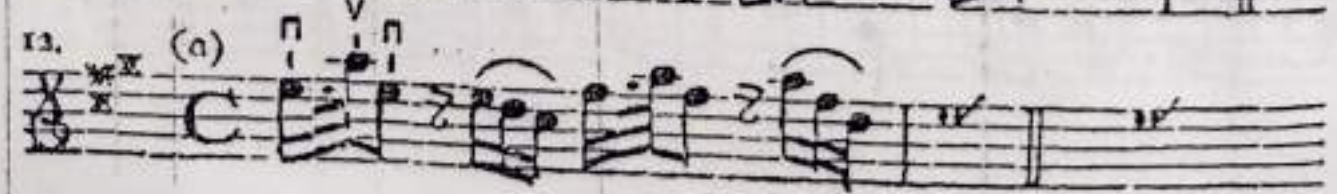
La siguiente nota después del puntillo se toca muy tarde

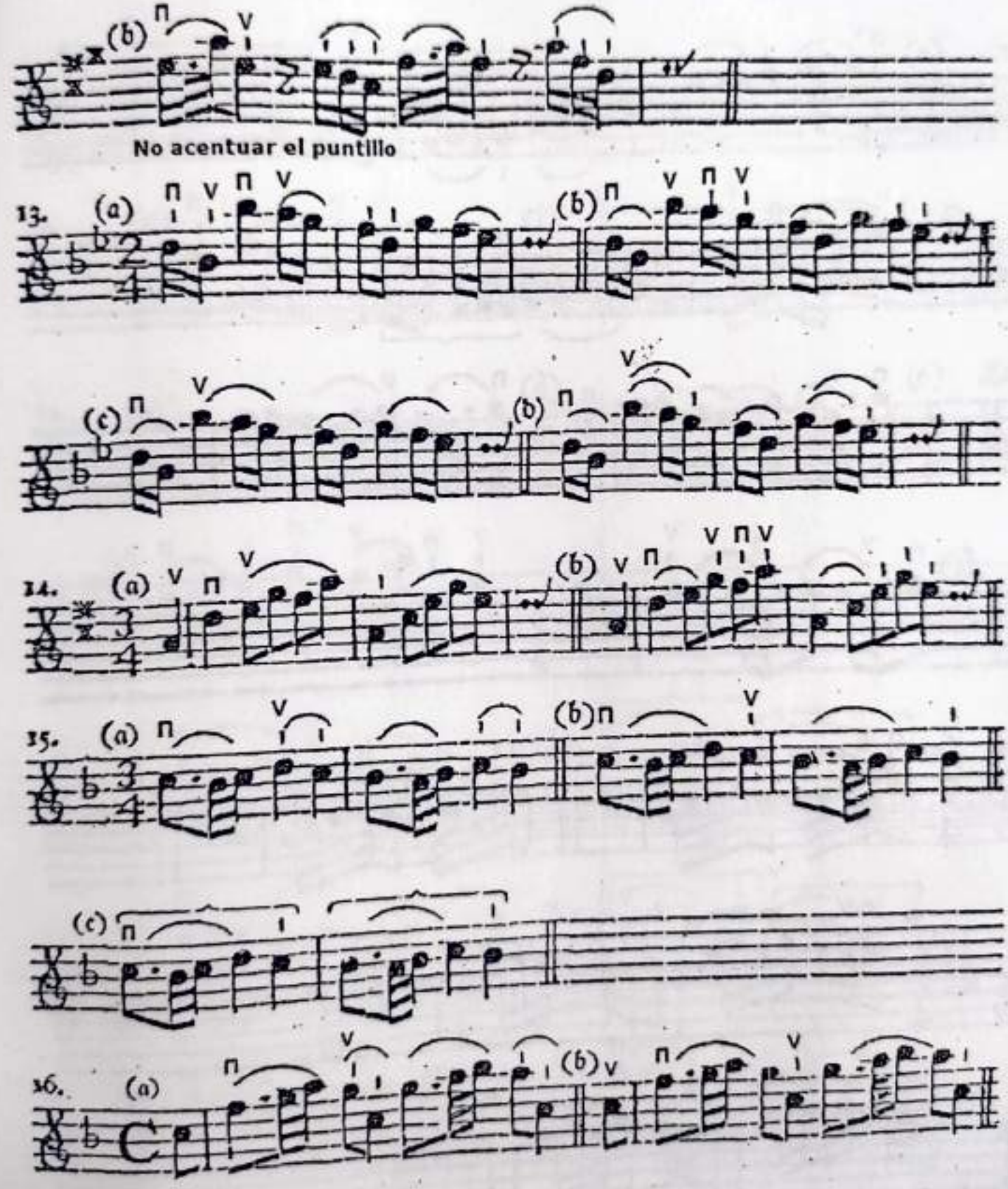
El arco se levanta en el puntillo

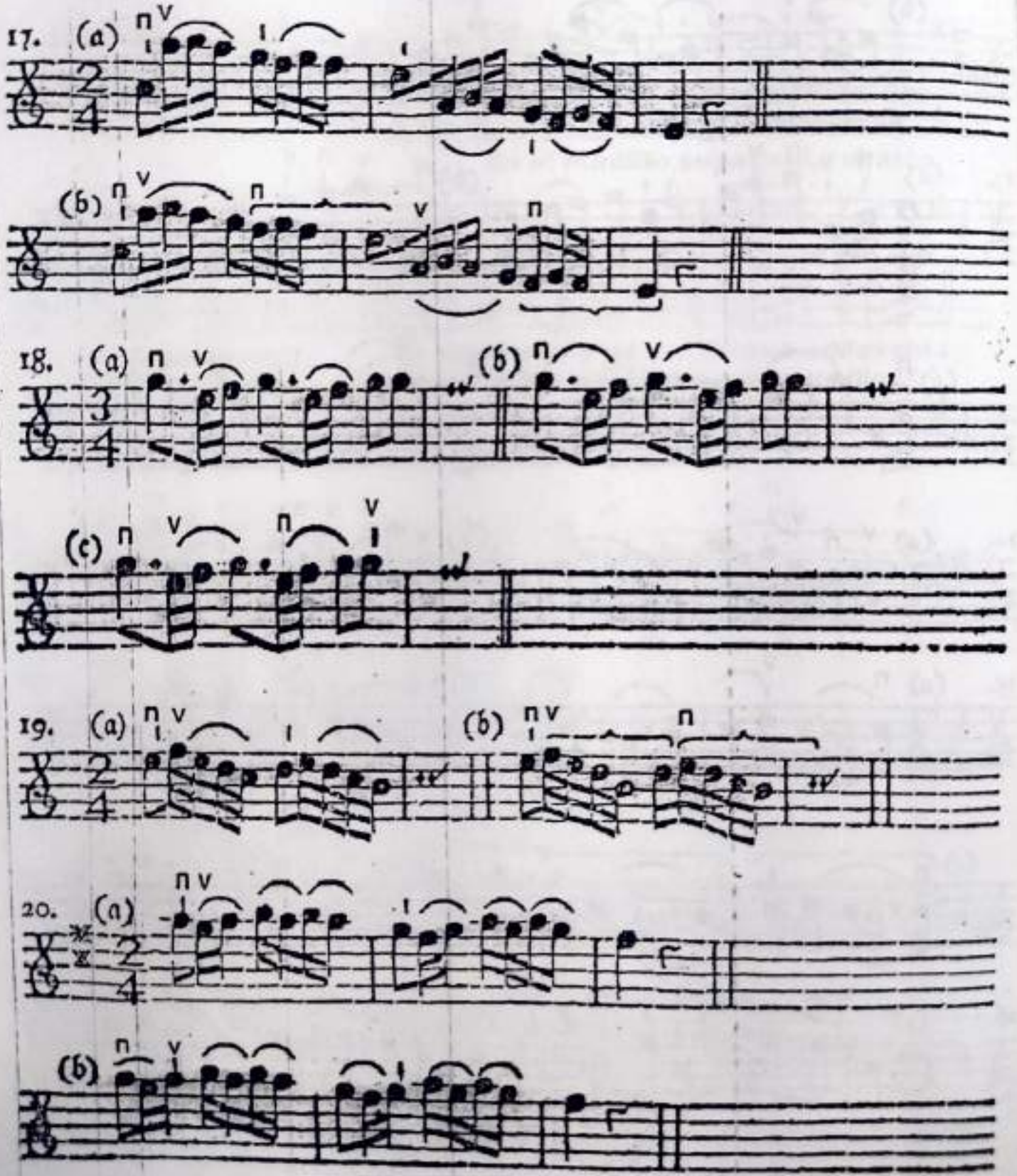


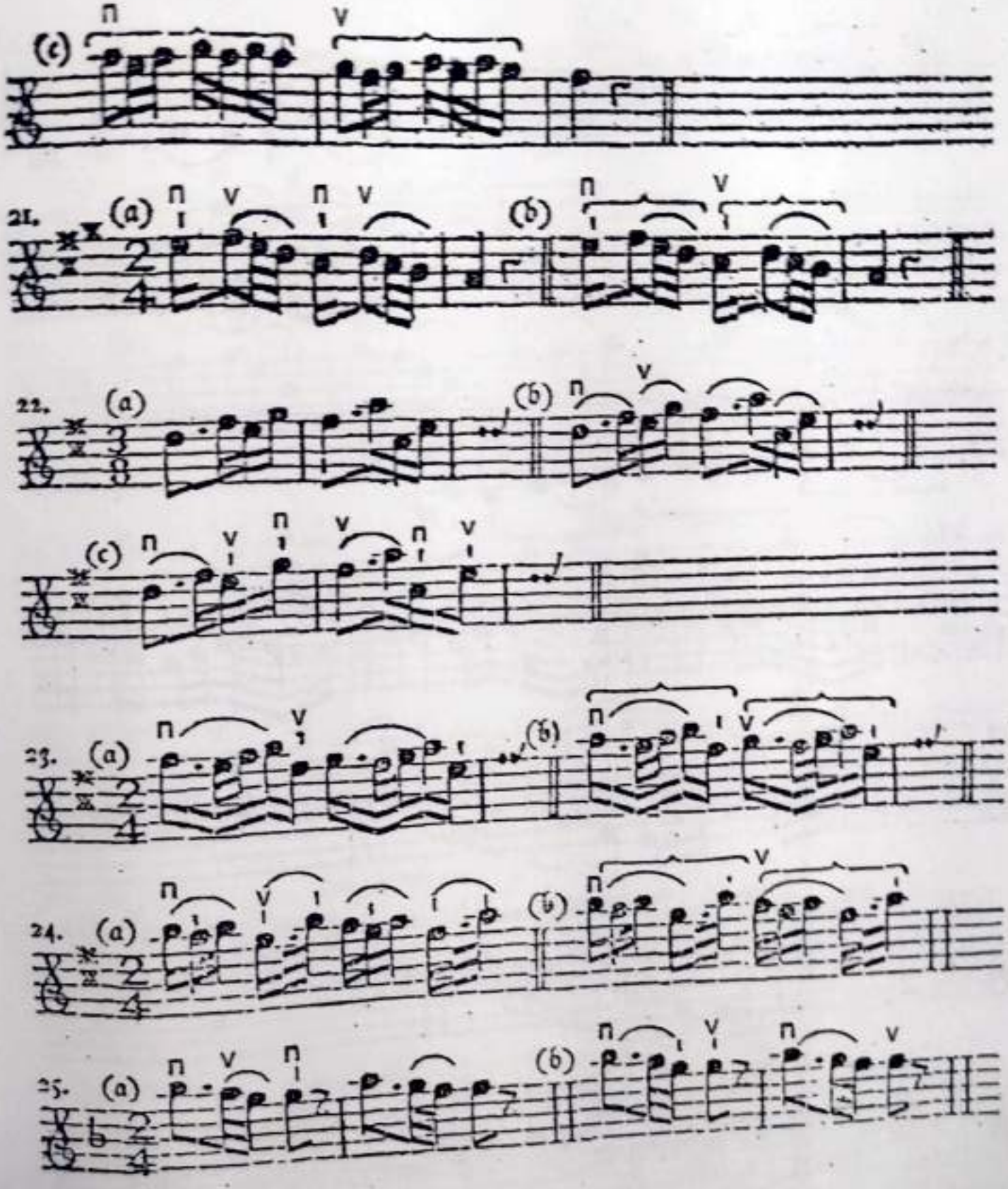


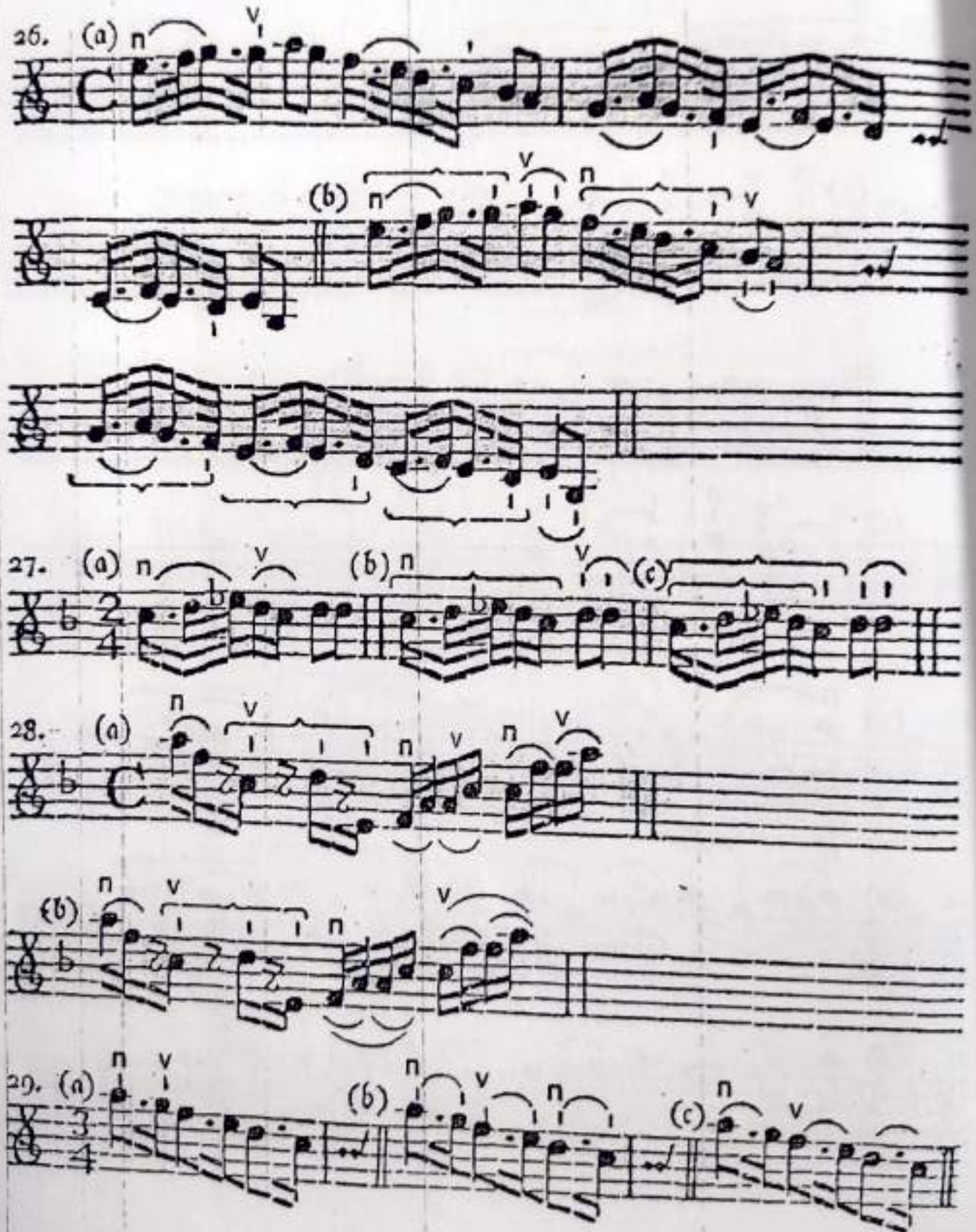


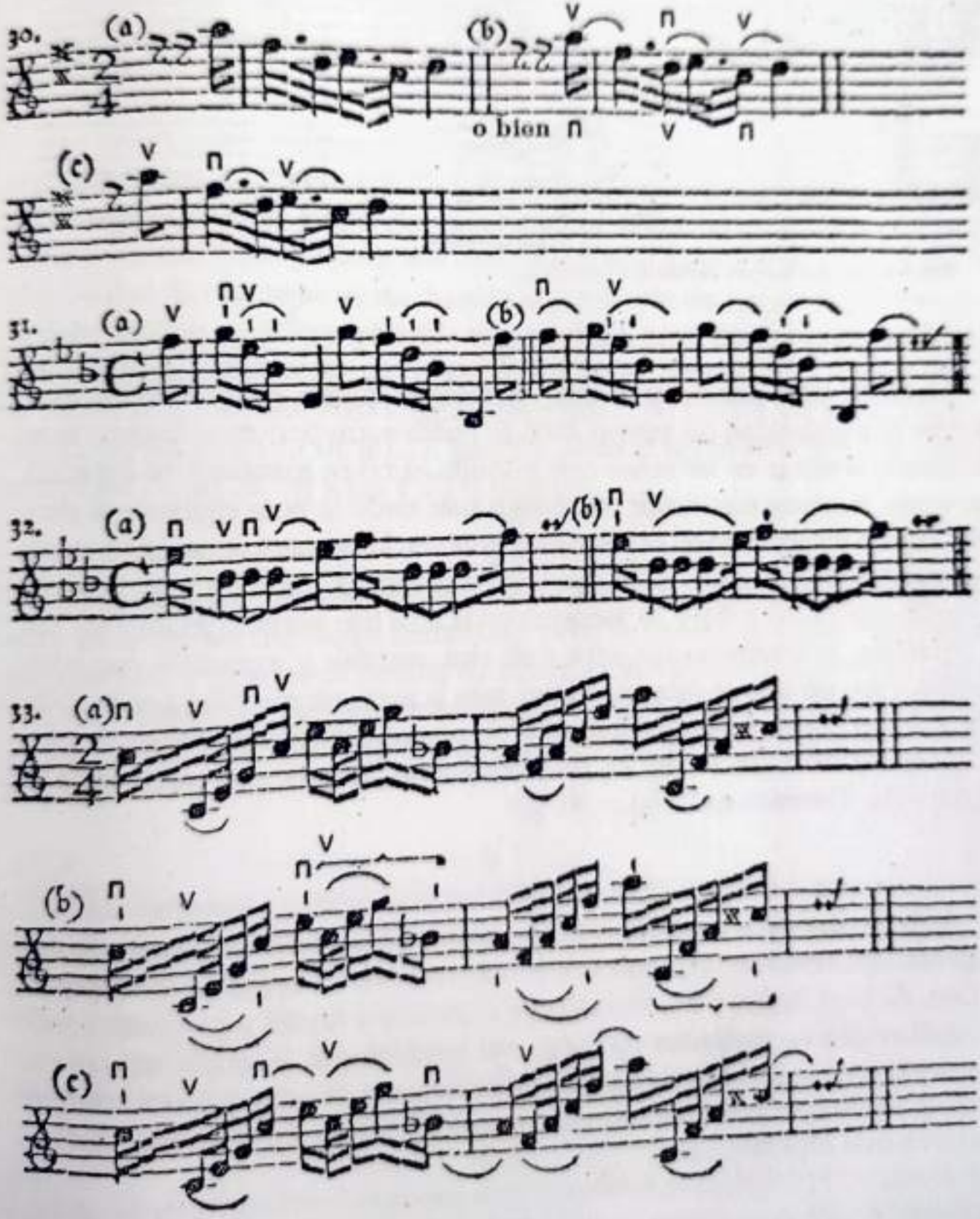


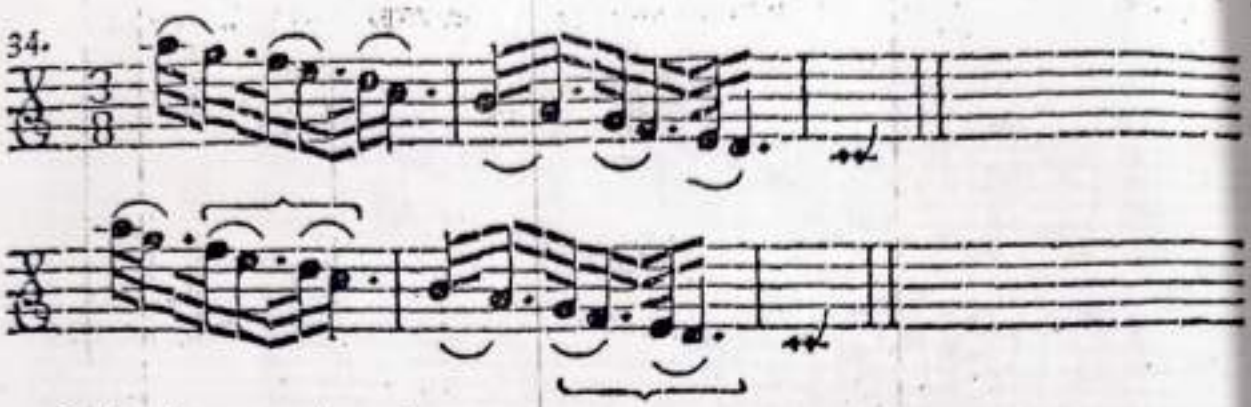

(b)
No acentuar el puntillo
13.
(a)
(b)
(c)
(b)
14.
(a)
(b)
15.
(a)
(b)
(c)
16.
(a)
(b)


17. (a)
(b)
18. (a)
(b)
(c)
19. (a)
(b)
20. (a)
(b)


(c)
21.
(a)
(b)
22.
(a)
(b)
(c)
23.
(a)
(b)
24.
(a)
(b)
25.
(a)
(b)


26. (a) n v
(b) n v n v
27. (a) n v (b) n v (c)
28. (a) n v n v n v
(b) n v n v
29. (a) n v (b) n v n (c) n v


30.
(a)
(b)
o bien
(c)
31.
(a)
(b)
32.
(a)
(b)
33.
(a)
(b)
(c)



Aquí se tocan varias notas en un arco.

§. 2

En todos estos pasajes y en sus variaciones, quiero, como siempre, recomendar la regularidad del tempo. Uno se puede equivocar en el tempo y muy fácilmente acelerar en las notas con puntillo, si no se mantiene su duración. Por tanto, siempre será mejor tocar algo más tarde la nota siguiente al puntillo. Pues la interpretación se hace más viva con las notas que se deben atacar levantando el arco, como en los ejemplos números: 2, (c); 4, (a) y (b); 8, (a), (c) y (d); 12, (a); 24, (a) y (b); y 26, siempre en la nota con puntillo en (a) y (b). Por el contrario, la interpretación será más rica, *cantabile* y agradable con notas ligadas. Pero no sólo se debe mantener más la nota con puntillo, sino también atacarla con fuerza y ligarle débilmente la segunda, que se desvanecerá como en los ejemplos: 8, (b); 12, (b); 22, (b) y (c); y en la primera nota con puntillo de 26, (a) y (b). También en 29, (c), y 30, (c).

§. 3

Esto mismo debe observarse en las notas seguidas por un puntillo, al que suceden dos notas rápidas que van juntas en un arco, como en los ejemplos: 15, (a), (b) y (c); 16, (a) y (b); 18, (a), (b) y (c); 23, (a) y (b); 25, (a) y (b); 27, (a), (b) y (c). Siempre es preferible prolongar el puntillo que acortarlo. Con ello se evitará la aceleración y se contribuirá al buen gusto. Pues lo que se le añade de más al puntillo se toma imperceptiblemente de las siguientes notas. Es decir, se tocan más rápidamente.

§. 4

Si la segunda nota tiene puntillo, la primera deberá tocarse ligada rápidamente con la nota con puntillo, pero el puntillo no deberá acentuarse, sino

interpretarse como una nota mantenida que se desvanece, como ocurre en los ejemplos: 34 y 10, (a) y (b). También se da en el 30, (b), pero sólo por casualidad. En principio, esta figura, que se incluye en la regla de este párrafo sólo por adornar el arco cambiando la interpretación, se tocará como se indica en (a) y (c).

§. 5

La primera de dos, tres, cuatro o más notas ligadas debe atacarse siempre algo más fuerte y mantenerse más tiempo, mientras que las siguientes se tocarán algo más tarde, haciendo que el sonido se desvanezca. Pero esto debe hacerse con tan buen juicio que el compás no se desvíe lo más mínimo de su regularidad. El mantenimiento durante algo más de tiempo de la primera nota debe resultar no sólo soportable sino también agradable al oído, mediante una calculada distribución algo más rápida de las notas a las que se une. Así se deben tocar los ejemplos: 1, (a); 16, (b) y (c); 7, (a) y (c); 9, (a) y (b); 11, (a) y (b); 13, (a), (b), (c) y (d); 14, (a); 17, (a) y (b); 20 en el segundo tiempo de ambos compases; 22, (b); 28, (a) y (b); y 3, (a), (b) y (c).

§. 6

De igual modo, cuando aparecen notas de distinta duración en un mismo arco, no se deberá mantener demasiado poco la nota larga, sino mantenerla un poco más, y tocar estos pasajes de forma cantable con buen criterio, según la manera indicada en el párrafo anterior. Éstos son, por ejemplo: 2, (b) y (c); 4, (a) y (b); 5, (b); 7, (b); 8, (c) y (d); 13, (c) y (d); 14, (b); 20, (b) y (c); 21, (a) y (b); 32, (a) y (b).

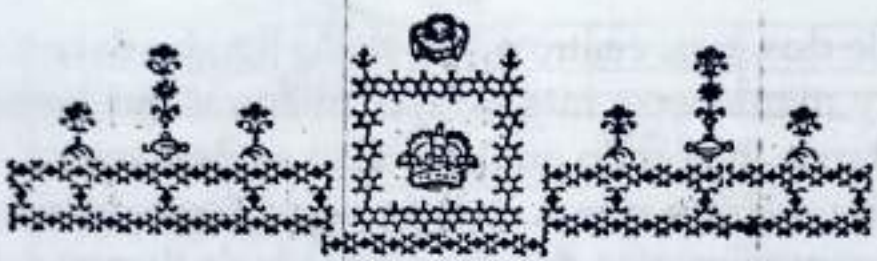
§. 7

Frecuentemente se debe ligar también una nota breve que precede a una larga que va después. En tal caso, la nota breve siempre se tocará débilmente y se unirá con la larga sin acelerarse y de tal forma que toda la fuerza recaiga sobre la nota larga. Por ejemplo: en 1, (b), del Mi al Fa y del Do al Re, en el segundo compás; en 3, (b), del Re al Do, del Si bemol al La y del Sol al Fa; en 30, (b), del La al Fa, etc.

§. 8

Esto es, rápidamente, lo que me sugieren estos pasajes. Al principiante le será de gran utilidad la práctica de estos pocos ejemplos. A través de ella, obtendrá el control sobre todas las figuras similares y sus variantes, tocando afinado, y con el tempo, el carácter y la expresión correctos según las indica-

ciones del compositor sensato, y utilizando, cambiando y conduciendo el arco a voluntad, de forma que, aun cuando aparezcan pasajes muy complicados para el arco, pueda tocarlos con orden, según las instrucciones aportadas en el capítulo IV.



Capítulo VIII

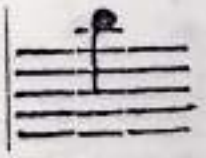
Sobre las posiciones

Primera parte del capítulo VIII [1]

Sobre las así llamadas posiciones enteras

§. 1

En la naturaleza del violín radica que, cuando se toca en la cuerda Mi, más allá de la nota Si,



todavía se puedan producir buenos sonidos, lo cual se extiende también a las tres cuerdas restantes. Ahora que, actualmente, se ven en las piezas musicales, más allá de las cinco líneas habituales [del pentagrama], dos, tres, cuatro, o incluso más, líneas adicionales, debe existir una regla según la cual se toquen las notas situadas sobre ellas. Y a esto se le llama **posición**.

§. 2

Existen tres causas que justifican el uso de la **posición**: la **necesidad**, la **comodidad** y la **delicadeza**. La **necesidad** se manifiesta cuando aparecen más líneas [adicionales] sobre las cinco usuales. La **comodidad** demanda el uso de la **posición** en determinados pasajes en los que las notas están tan distanciadas entre sí que no se podrían tocar de otro modo sin dificultad. Y, por último, la **posición** sirve a la **delicadeza** cuando aparecen juntas notas cercanas que son *cantabili* y se pueden tocar fácilmente sobre una misma cuerda. Con ello, no sólo se obtiene uniformidad en el sonido, sino también una ejecución

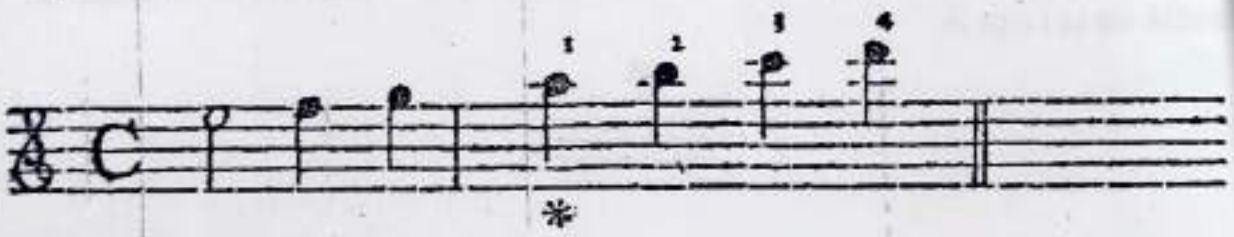
más cohesionada y cantable. Se verán ejemplos de ello a lo largo de este capítulo.

§. 3

Hay tres tipos de posición: la **posición entera**,[2] la **media posición**[3] y la **posición compuesta o mixta**.[4] Quizás haya quien considere superfluo éste tercer tipo de posición por ser una combinación de los dos primeros. Pero sé con certeza que cuando se observe atentamente, no sólo se la considerará útil, sino también necesaria.

§. 4

El presente capítulo trata de la posición habitual o, como se denomina normalmente, **posición entera**: al tocar la nota La con el primer dedo en la cuerda Mi (que de otro modo se tocaría con el tercer dedo), para así poder tocar las notas superiores al Si, con los dedos segundo, tercero y cuarto.[5] Así pues, se deberá practicar este breve ejercicio



en el que se vuelve a poner en la nota La el primer dedo, que, de otro modo, estaría en la nota Fa. Se llama **cambio de posición**, según la expresión corriente. Se dice que **aquí hay un cambio de posición con el primer dedo**.

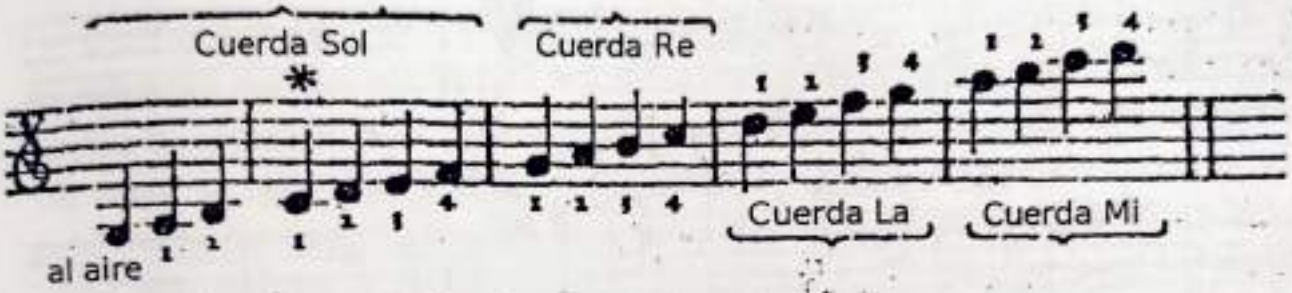
§. 5

Esta forma de hacer el cambio de posición con los dedos se llama **posición habitual o entera**, pues es la que sigue las **reglas generales del violín**. El primer y el tercer dedo se usan siempre en las notas que están en las líneas, mientras que el segundo y el cuarto tocan las notas que están en los espacios. A partir de aquí se reconocerá inmediatamente cuándo usar esta **posición**. Si la nota más alta o aguda está en un espacio, es casi siempre señal inequívoca de que no debe usarse otra que la **posición entera**.

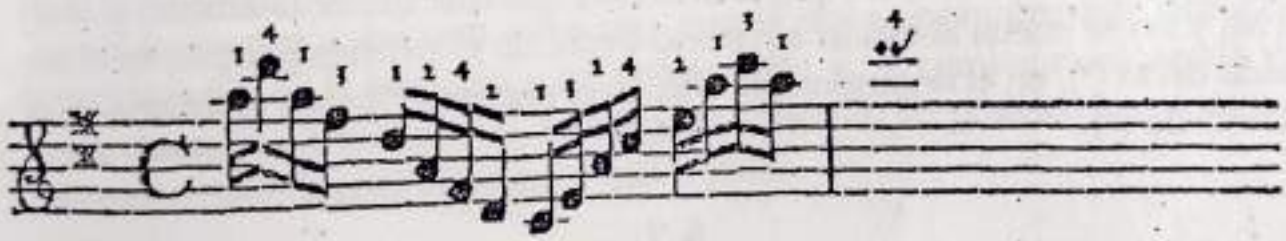
§. 6

Sin embargo, frecuentemente aparecen notas por salto [por movimiento disjunto], es decir, notas que están muy separadas entre sí, con las que hay

que saltar rápidamente de la cuerda Mi a la cuerda Re, o incluso a la cuerda Sol, y volver inmediatamente. También hay notas breves que se suceden tan rápidamente de los agudos a los graves o de los graves a los agudos que, sin usar las posiciones, no sería posible producirlas. Así pues, hay que saber usar la posición en las cuatro cuerdas y, por tanto, aprender a tocar afinado el presente ejemplo.



El Do de la cuerda Sol (*) se toca con el primer dedo en lugar del tercero; así, la mano queda fija en esa posición y, por tanto, ya no se oyen cuerdas al aire. Pues las cuerdas que se tocan al aire normalmente, ahora se tocan con el segundo dedo en la cuerda adyacente más grave. Por ejemplo:

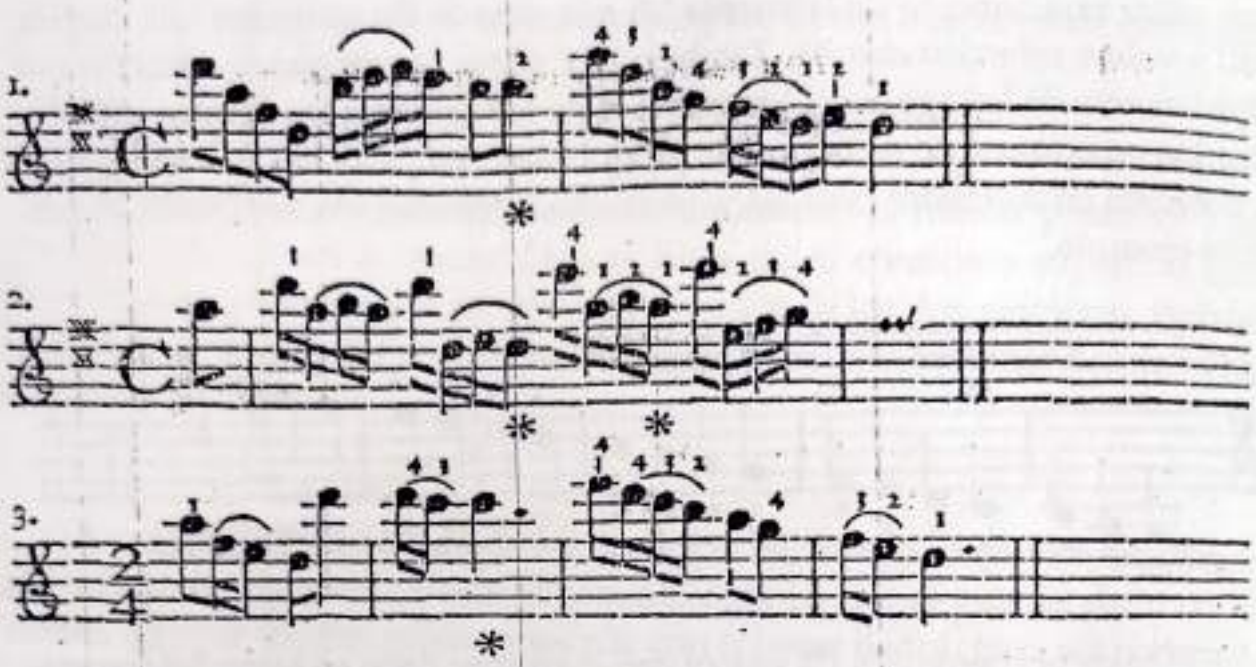


§. 7

No hay forma mejor de adaptarse a esta posición que practicarla con los siguientes ejemplos que, si no, se tocarían de forma simple. Con ello se llega a conocer la posición de los dedos y se consigue una notable agilidad. No resulta demasiado difícil con algo de esfuerzo, pues se puede encontrar la posición de los dedos en el propio ejercicio.

§. 8

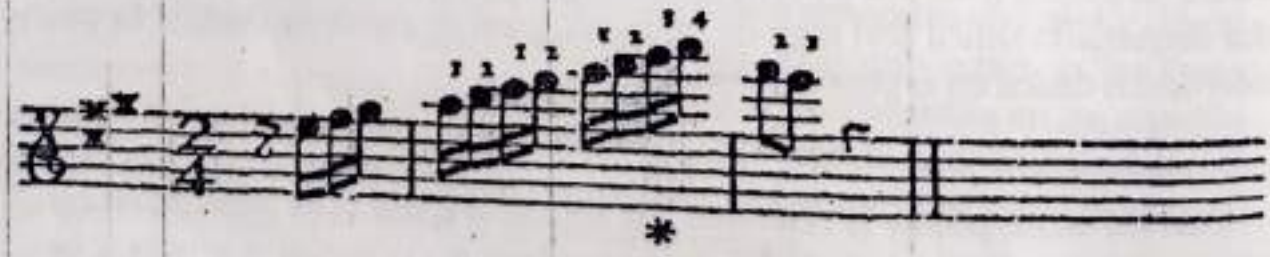
Cuando en un pasaje la nota más alta sólo sobrepasa el Re [agudo] en un tono, es decir, no sobrepasa el Mi, se permanece en la posición entera y se tocará con el cuarto dedo la nota Mi. En ese caso, el cuarto dedo suele usarse dos veces seguidas. He aquí algunos ejemplos:



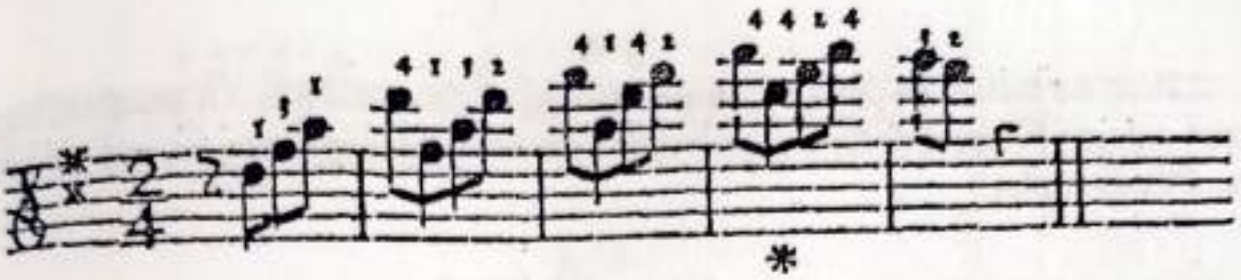
Sin embargo, cuando se adelanta el meñique, no hay que mover hacia adelante toda la mano, es decir, todos los dedos, sino que hay que dejarla inmóvil en su posición y sólo estirar el cuarto dedo. Esto se hará mejor si se presiona firmemente el dedo que toca la nota que esté inmediatamente al lado del Mi y no se suelta al estirar el cuarto dedo. En el primer ejemplo, es el segundo dedo (*), en el segundo ejemplo, es el primero (*) y en el tercero, es el tercer dedo (*).

§. 9

Si hay más notas por encima de la nota Re, se deberá mover la mano. En notas iguales que asciendan siguiendo la escala y que empiecen en el La con el primer dedo, se alternarán siempre el primero y el segundo dedos. Por ejemplo:



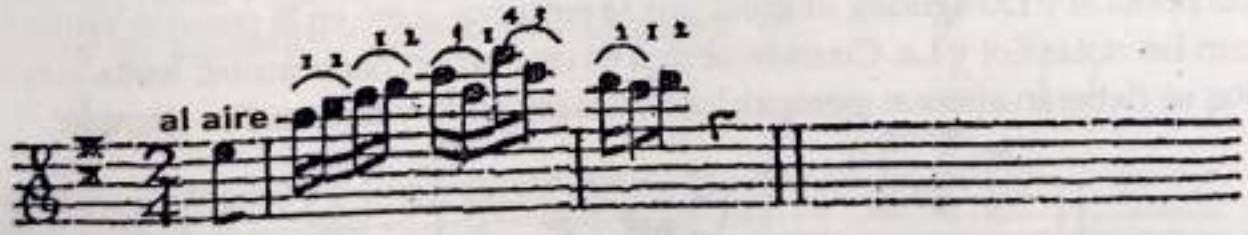
Y si son notas ascendentes pero que retroceden siempre una **sexta**, tal pasaje se comenzará siempre con el primer dedo. Por ejemplo:



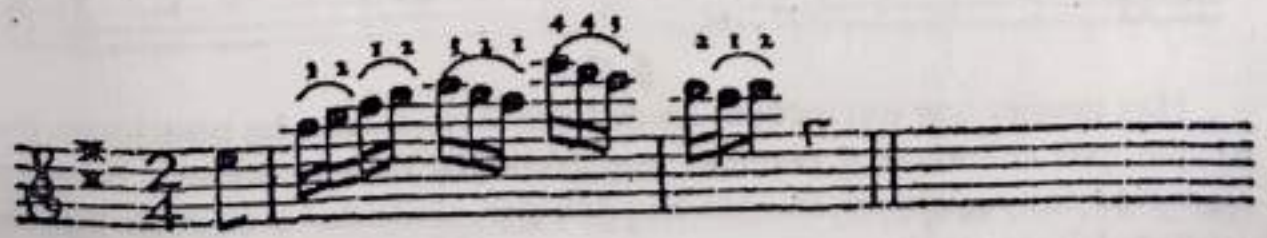
Pero debemos observar atentamente si el **pasaje** no sigue ascendiendo o si no retrocede de nuevo, si debemos colocar de nuevo el primer dedo o si podemos alcanzar la nota más aguda con el cuarto dedo. Sería erróneo pretender tocar la nota Sol (*) del primer ejemplo con el primer dedo, pues se ve anticipadamente que, sin ello, el tercer y el cuarto dedo ya alcanzarían las dos notas más agudas, mientras que el pasaje retrocede de nuevo en las dos negras Fa y Mi. Y exactamente por eso sería un error tocar la nota Re (*) del segundo ejemplo con el primer dedo y pretender desplazar la mano de nuevo hacia delante, pues a partir del quinto compás el **pasaje** ya no asciende, sino que desciende.

§. 10

E incluso si sube una nota más, requiriendo aparentemente una nueva continuación de la **posición** o un quinto dedo, y, sin embargo, el **pasaje** vuelve a descender tras esa nota, se dejará la mano en su posición y se tocará con el cuarto dedo la nota superior y más aguda.

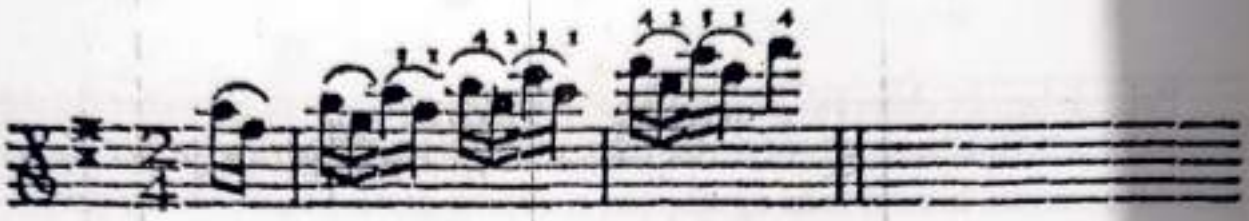


El cuarto dedo se usa frecuentemente dos veces seguidas. Sin embargo, debemos observar aquí lo que se recordó al final del §. 8.



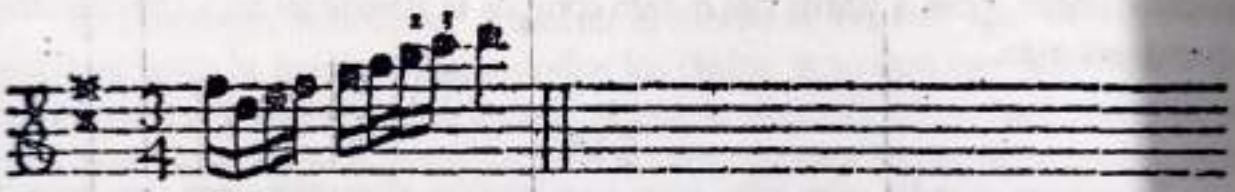
§. 11

Pero no todos los pasajes empiezan con el primer dedo. En muchos, hay que colocar el tercer dedo y seguir con alternancia de los dedos tercero y cuarto. Por ejemplo:

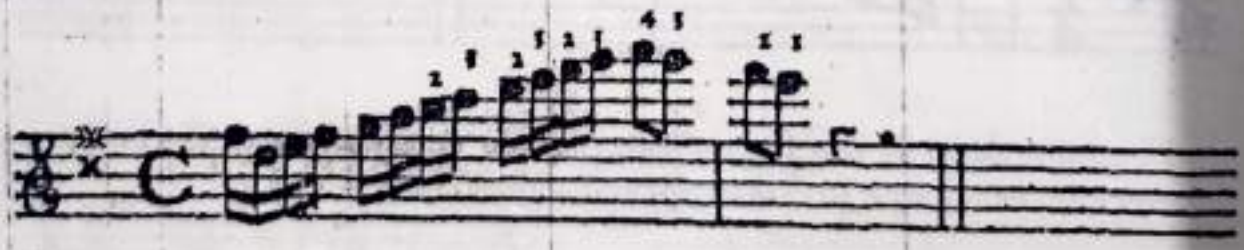


§. 12

Muchos comienzan con el segundo dedo; es decir, primero se colocará el segundo dedo y se alternará siempre entre el segundo y el tercero. Por ejemplo:



Fácilmente se podría ya subir con el primer dedo hasta la nota La; pero como la alternancia de los dedos segundo y tercero resulta mucho más ordenada, será mejor continuar ascendiendo con los dedos segundo y tercero en las notas Si y Do agudas, al igual que se empieza abajo en la posición natural,[6] con las notas Sol y La. Cuando se siga en este orden hacia arriba, hasta la nota Re, se deberán alternar siempre los dedos segundo y tercero. Por ejemplo:

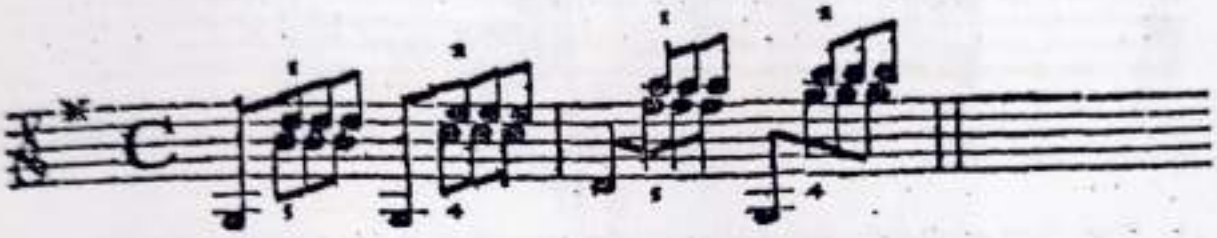


§. 13

Hay pasajes que son incómodos de tocar si no se usan las posiciones, pero que, por el contrario, resultan muy cómodos de esta manera. En estos ejemplos, las posiciones se usan en parte por necesidad y en parte por comodidad. Por ejemplo:

§. 14

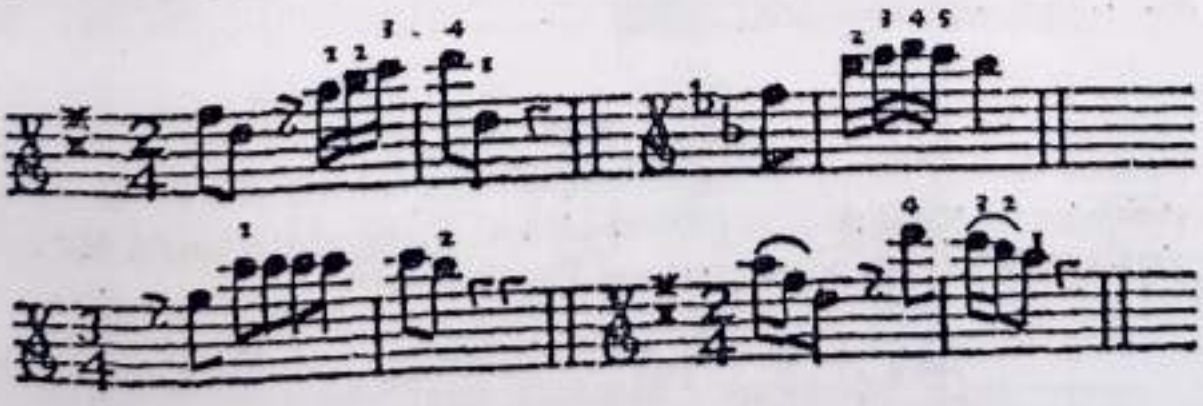
Muchas notas dobles no se pueden tocar de otro modo sino con una posición. Por ejemplo:



Aunque en el presente ejemplo se podrían tocar el segundo y el tercer tiempo del primer compás sin posiciones, debido a lo que sigue habrá que quedarse en la posición, pues hay que evitar cuidadosamente el movimiento innecesario de la mano hacia delante y hacia atrás.

§. 15

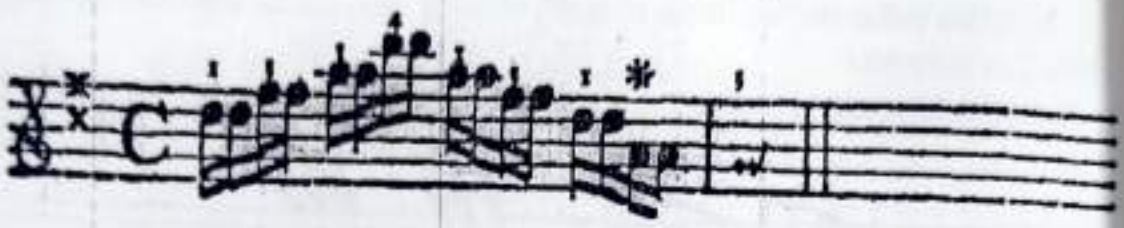
Frecuentemente se deberá subir a la posición con los dedos primero, segundo, tercero o incluso cuarto. Esto exige también una gran práctica para acertar las notas y que no sean ni muy agudas ni muy graves. Así pues, practíquense los siguientes pasajes y otros similares:



§. 16

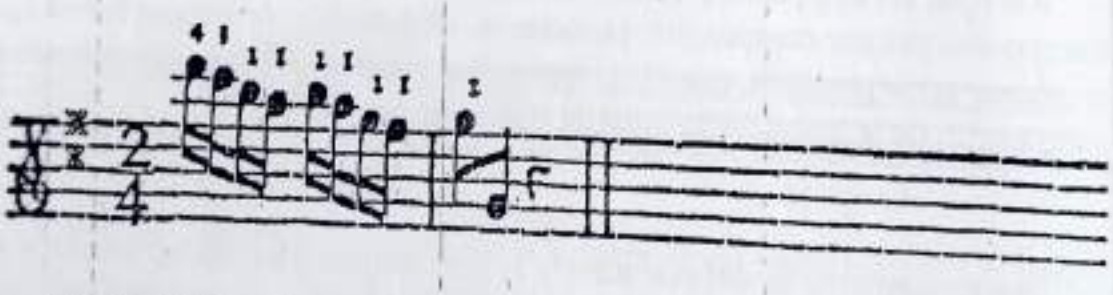
Mientras sea necesario, se habrá de permanecer en la posición. Por tanto, debemos mirar siempre anticipadamente si no aparece alguna nota aguda o

algún pasaje que exija el uso de la **posición**. Pero cuando ya no haga falta, no se deberá mover la mano precipitadamente hacia abajo, sino esperar una buena oportunidad para bajar de forma que los oyentes no lo noten. Esto será más fácil si se espera a una nota que pueda tocarse en una cuerda al aire, pues se podrá descender cómodamente cuando se toque (*).



§. 17

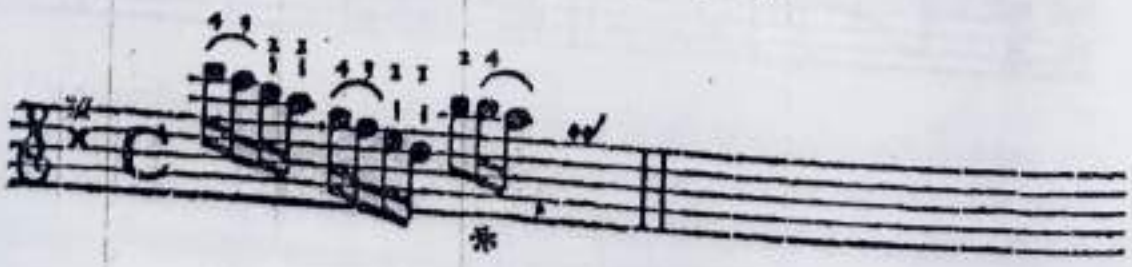
También se puede bajar muy fácilmente si se tocan pasajes iguales con los mismos dedos. El siguiente ejemplo lo aclarará más.



Aquí se baja en la nota Sol. Es un pasaje natural que le resulta muy cómodo a la mano, pues se sucede varias veces la alternancia de los dedos segundo y primero, facilitando el retroceso. Este pasaje puede practicarse provechosamente cada vez más rápido.

§. 18

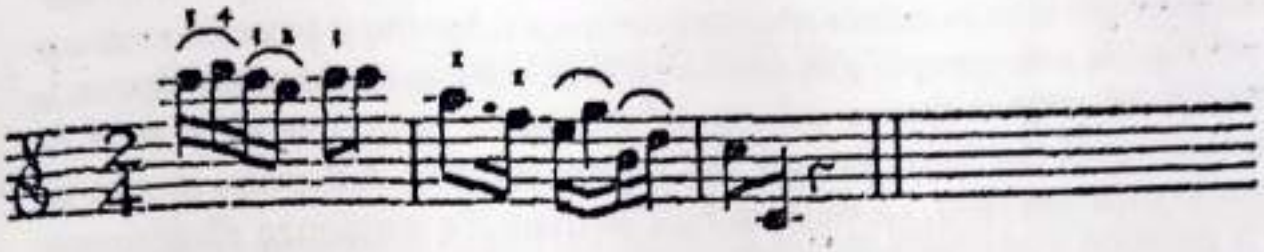
Cuando hay dos notas seguidas iguales, es también una buena ocasión para bajar. Hay que tocar la primera nota en la **posición**, mientras que la segunda se tocará en la posición natural. Por ejemplo (*):



De este modo, se usará el cuarto dedo al volver a tocar la nota Si, que fácilmente saldrá afinada, pues el segundo dedo ya había indicado antes su lugar con la posición.

§. 19

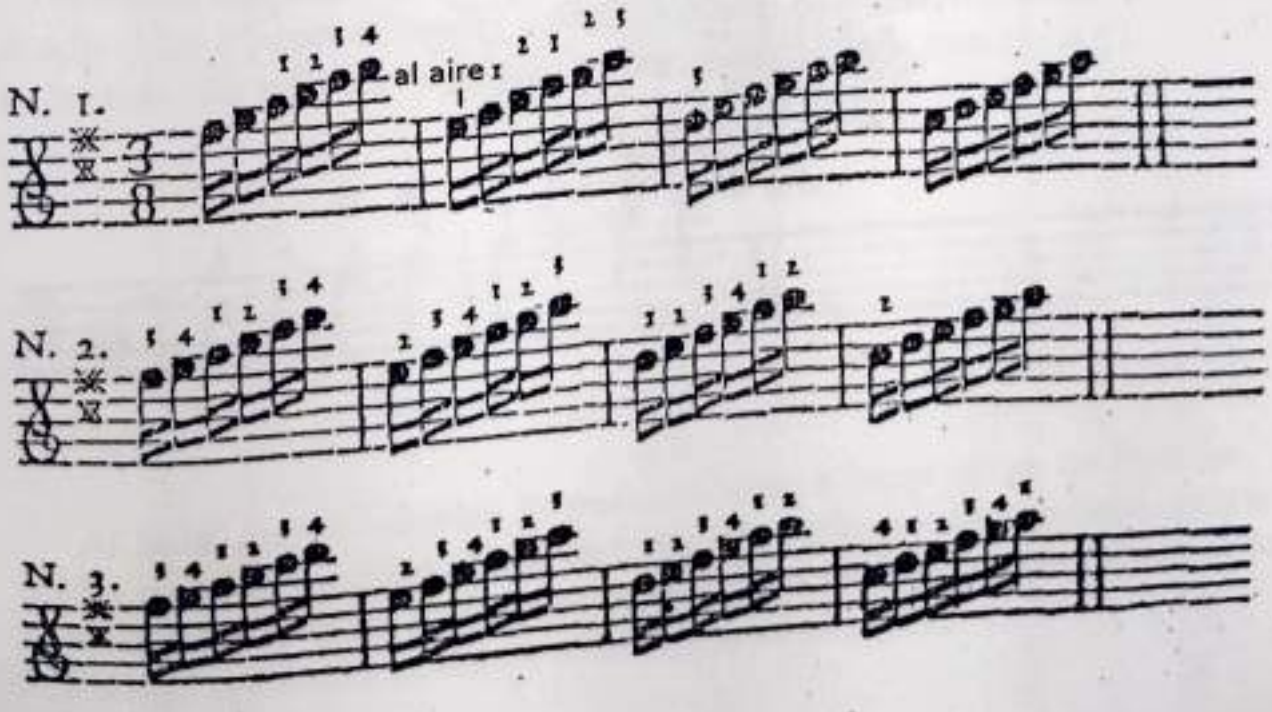
Después de un **puntillo** también se puede bajar fácilmente.

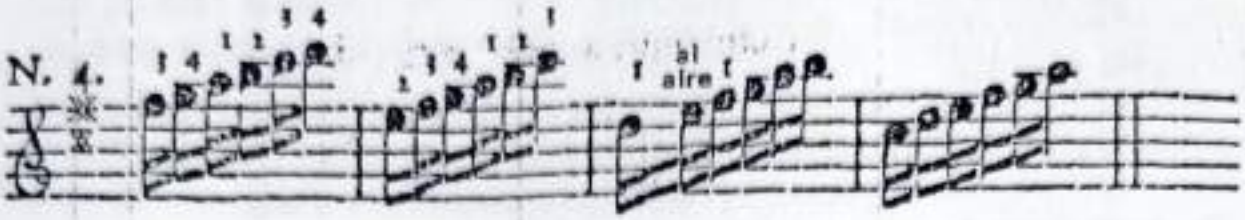


El arco se levanta en el puntillo y al mismo tiempo la mano retrocede, por lo que la nota Fa se toca en posición natural.

§. 20

Para adiestrarse bien en subir y bajar de diferentes modos en la **posición entera**, daré un ejemplo que se debe practicar diligentemente según las instrucciones siguientes:





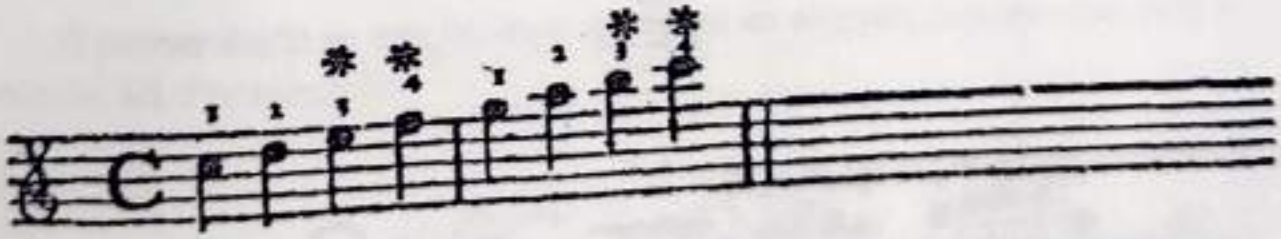
La primera forma de tocar este **pasaje** sólo se ha puesto aquí como ejercicio, para que el principiante adquiera destreza subiendo y bajando mediante la práctica de este ejemplo y de otros similares, pues es innecesario bajar en la nota Mi del primer tiempo del segundo compás, ya que se debe subir de nuevo en el Si del tercer tiempo, del mismo compás. Así pues, es sólo un ejemplo para practicar. La variante *N.* 2 es mejor. Se comienza directamente en la **posición** y se permanece arriba hasta el cuarto compás, donde se vuelve a la posición natural, en la primera nota (Do) del cuarto compás. La variante *N.* 3 puede tocarse completamente en la **posición**, como práctica. Por el contrario, la *N.* 4 es la mejor forma y también la más habitual. Los dos primeros compases se tocan en la **posición**, las primeras notas del tercer compás permanecen todavía en la **posición**, mientras que en las siguientes se baja a partir del Mi al aire y el resto se toca sin posición, en la **posición** natural.

Segunda parte del capítulo VIII

Sobre la media posición

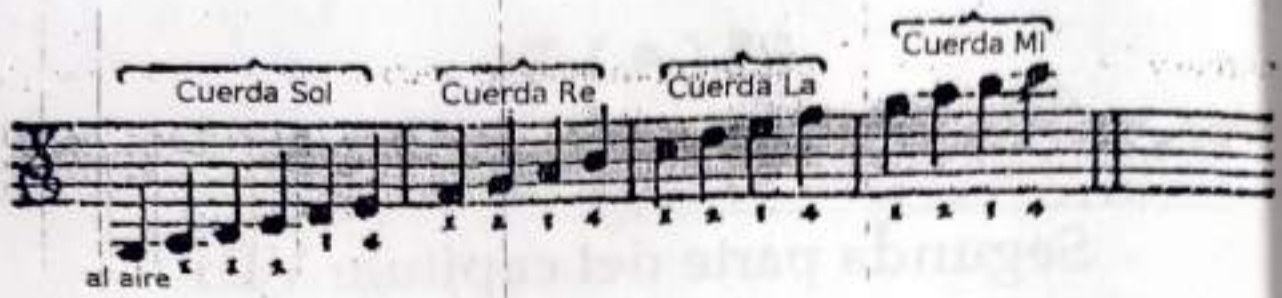
§. 1

La **media posición** significa que se tocan, con el primer dedo, la nota Do de la cuerda La y la nota Sol de la cuerda Mi (que de otro modo se tocarían con el segundo dedo), para alcanzar la nota Do de la cuerda Mi con el cuarto dedo. Se le llama **media posición** porque no sigue la regla general. En la **posición entera**, las notas que están sobre las líneas del pentagrama se tocan con el primer o con el tercer dedo, mientras que en esta **media posición** se tocan con el segundo o cuarto dedo. Según la forma habitual de tocar, las notas situadas en los espacios se tocan con los dedos segundo y cuarto; pero aquí se tocan con el primero y tercero. He aquí la escala. Practíquese diligentemente y no se olvide de tocar el Si (*) perfectamente afinado y no demasiado bajo, y añadir el Do (*) con el cuarto dedo, junto a él. Esto también debe observarse en las notas Mi y Fa con los dedos tercero y cuarto en la cuerda La (*).

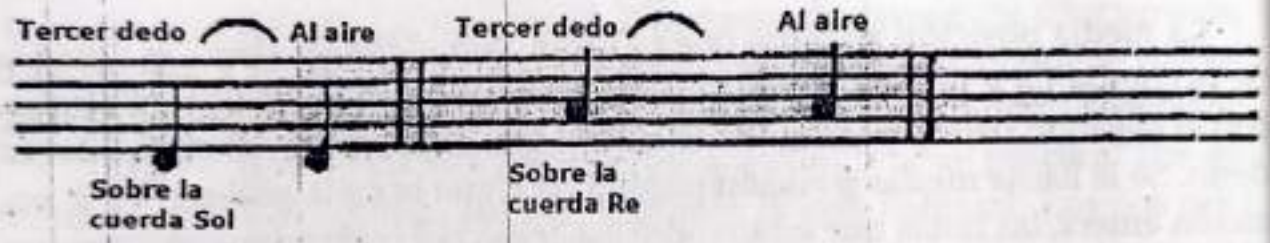


§. 2

Al igual que se emplea la **posición** entera sobre todas las cuerdas, la **media posición** también se usa en todas ellas. No obstante, se debe observar especialmente el tercer dedo, pues siempre se corre el peligro de desafinar con él. He aquí la escala a través de todas las cuerdas.



Para no desafinar con el tercer dedo en la **media posición**, puede compararse su sonido con la misma nota tocada al aire en la siguiente cuerda. Por ejemplo:



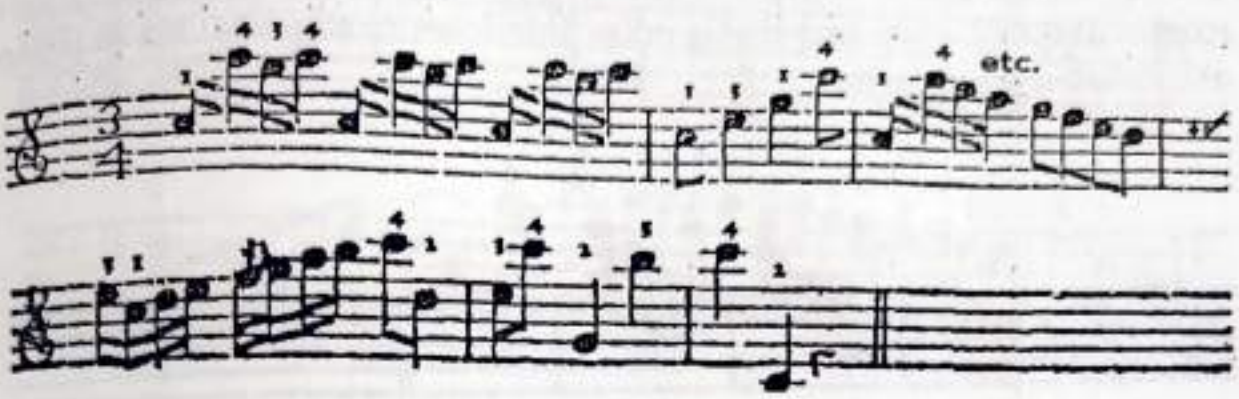
§. 3

Esta **media posición** se utiliza sobre todo en obras que están en Do o en Mi, con la **tercera mayor o menor**, pero también en las que están en Fa, Si bemol y La. Concretamente, en estas últimas, por la incursión en las tonalidades vecinas. En general, debe observarse si el curso de un **pasaje** no sobrepasa el Do agudo,

si también aparece el Do intermedio

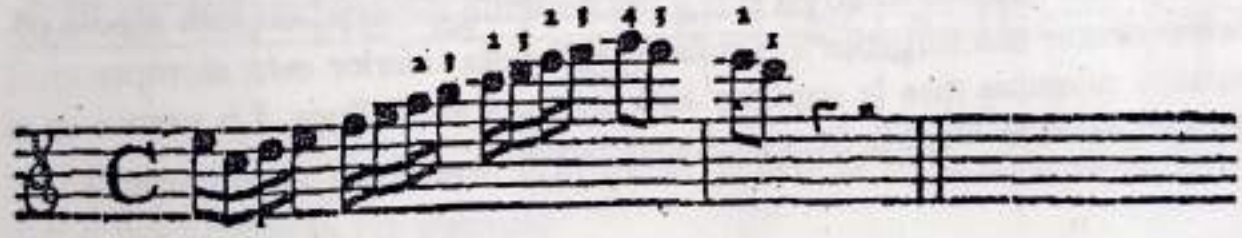
y si su quinta, es decir el Sol,

aparece también en la frase. En estos tres casos será siempre necesaria la **media posición**. He aquí un ejemplo:



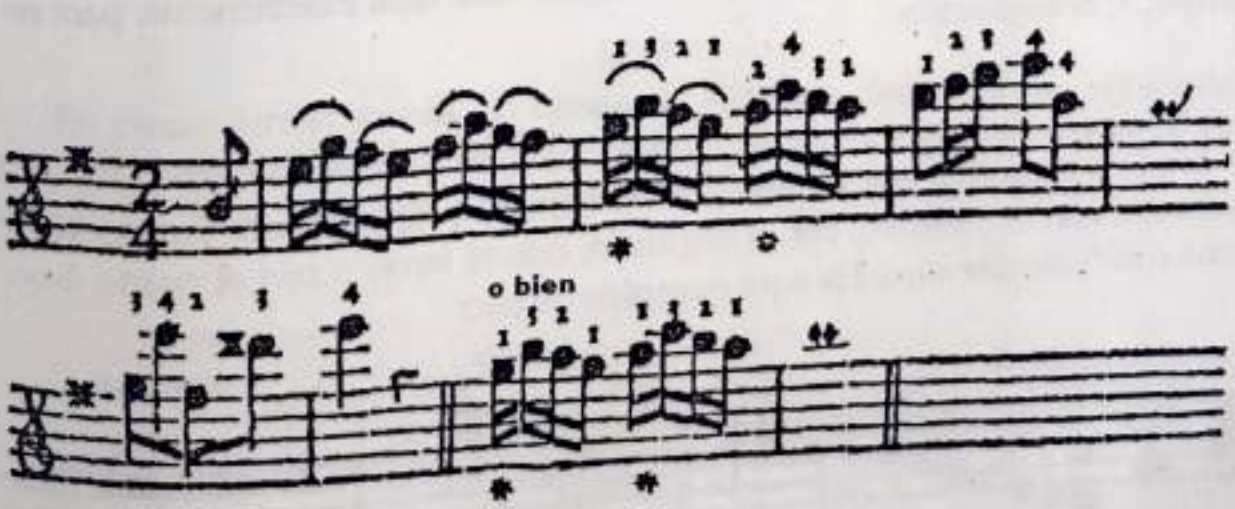
§. 4

También en la **media posición** se puede subir muchas veces con el segundo dedo, tal y como ocurre en la **posición entera**; de esto ya se habló en el §. 12 del capítulo anterior. La alternancia del segundo y tercer dedo es necesaria, especialmente si el pasaje sigue subiendo algo más. Por ejemplo:



§. 5

El primer dedo se emplea especialmente en algunos pasajes en la primera cuerda, Mi. Por ejemplo:



Aquí se sube paso a paso con el primer dedo. Sin embargo, en el siguiente ejemplo, donde la nota superior siempre desciende una sexta por salto [movimiento disjunto], cada una de las notas inferiores se empieza con el primer dedo a la tercera superior.

§. 6

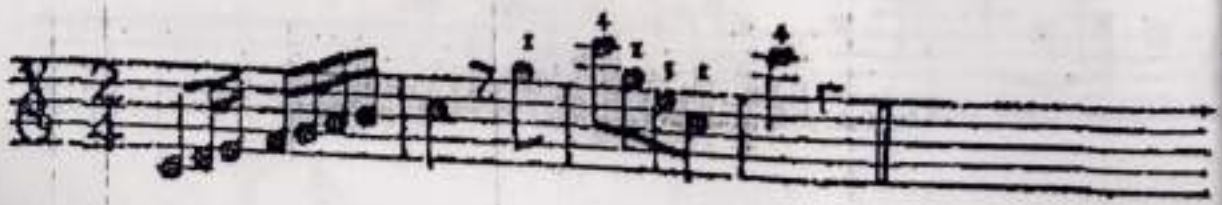
Todos los pasajes similares resultan fáciles de tocar siempre que se observe rápidamente si las notas superior e inferior distan una **octava** entre sí. En la **posición entera** se reconoce si la nota inferior está en la línea, mientras que la superior está en el espacio. Se observa en el Re, Fa, La y Re del primer tiempo del segundo ejemplo dado en el §. 9 del capítulo anterior. En esta **media posición** ocurre exactamente lo contrario. La nota inferior está siempre en el espacio, mientras que la superior está siempre en la línea. Lo vemos en el ejemplo anterior, Do, Mi, Do y así sucesivamente.

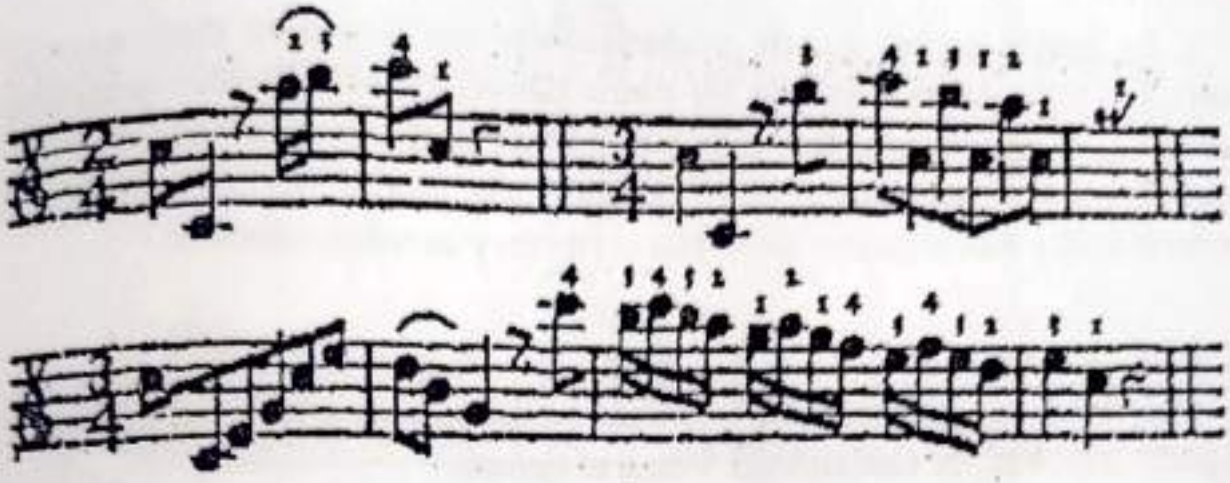
§. 7

En esta **media posición** se debe observar la altura del pasaje, al igual que en la **entera**: si el **pasaje** sube todavía más o si ya se puede alcanzar la nota superior sin ella. Basta leer lo que se recordó al final del §. 9 del capítulo anterior, pues esto mismo debe también observarse aquí exactamente, para no complicar la digitación.

§. 8

De la misma manera, en esta posición se sube rápidamente y con seguridad tanto con el primero, con el segundo, con el tercer o con el cuarto dedo como con cualquier otro. He aquí ejemplos de ello:

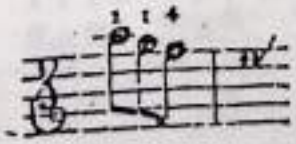




§. 9

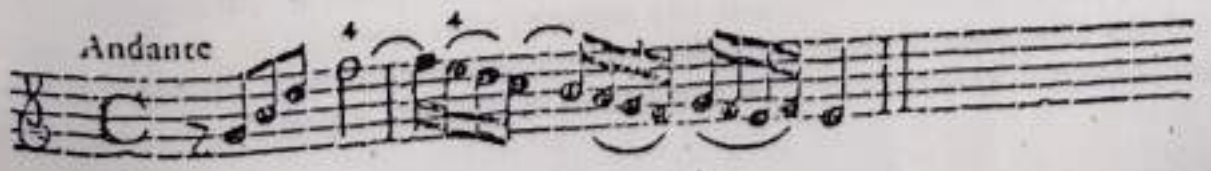
Los pasajes más habituales se tocan en esta media posición por comodidad. Por ejemplo:

La mejor forma de hacerlo es empezar inmediatamente en la posición, ya en el primer compás. Por ejemplo:



§. 10

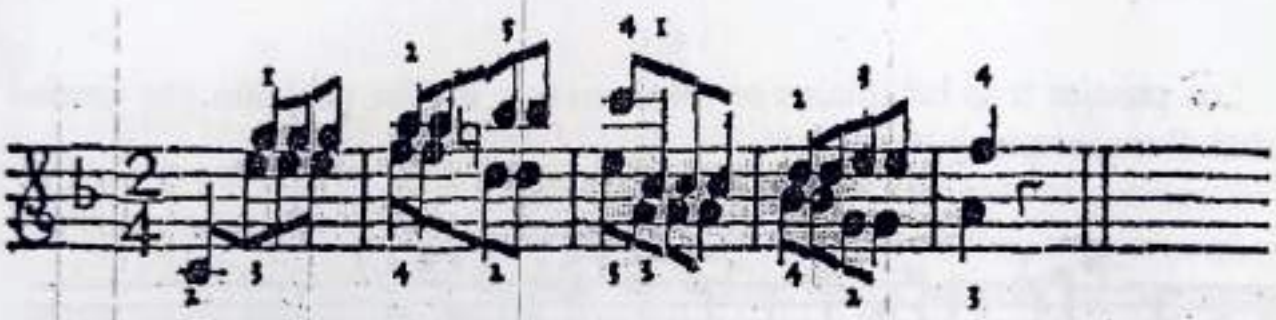
En piezas lentas, se usa en ocasiones el cuarto dedo, no por necesidad, sino por conservar la uniformidad del sonido y, por tanto, por elegancia. Por ejemplo:



El Fa blanca podría tocarse perfectamente con el primer dedo sobre la cuerda Mi. Pero como la cuerda Mi suena demasiado estridente respecto a la cuerda La, el sonido resultará más equilibrado si se toca el Fa con el cuarto dedo, dejando la mano quieta en su posición, y la nota Mi también se toca con el cuarto dedo. Así, el pasaje tiene más cohesión y es más melodioso.

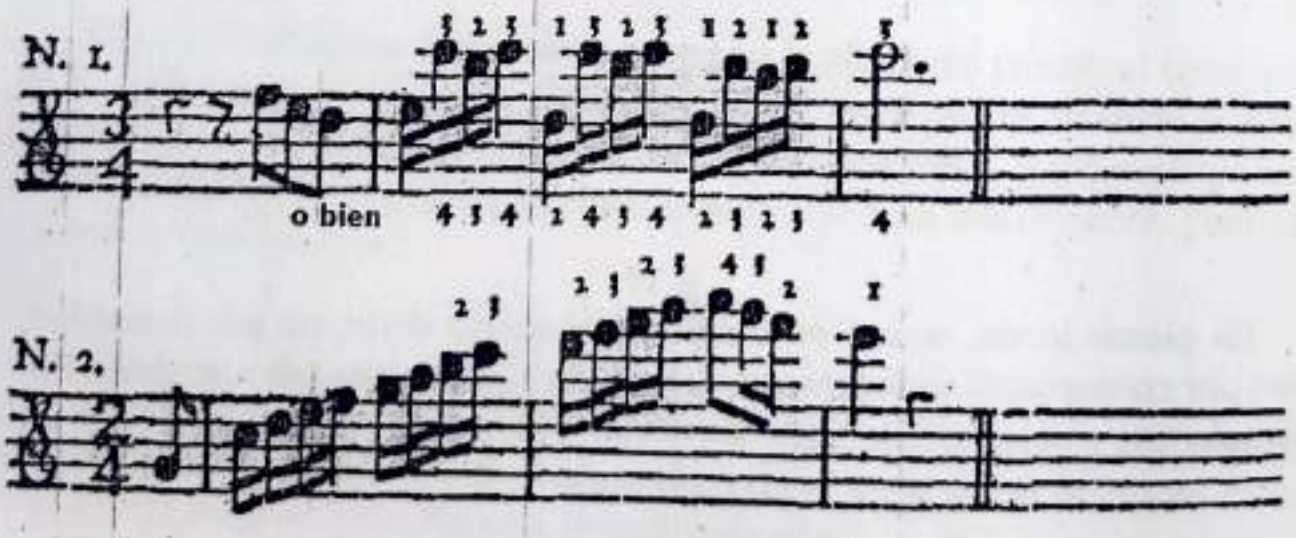
§. 11

Con **dobles cuerdas** se usa la **media posición**, en parte por **necesidad** y en parte también por **comodidad**. Véase el ejemplo:



§. 12

Muchos pasajes que parecen adaptarse perfectamente a la **media posición**, pueden y deben tocarse en la **posición entera**. Por ejemplo:

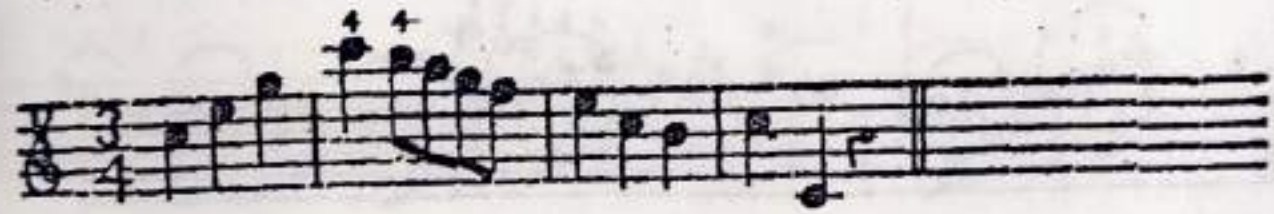


Mientras que el primer ejemplo puede tocarse también en la **media posición**, el segundo deberá tocarse siempre en la **posición entera**.

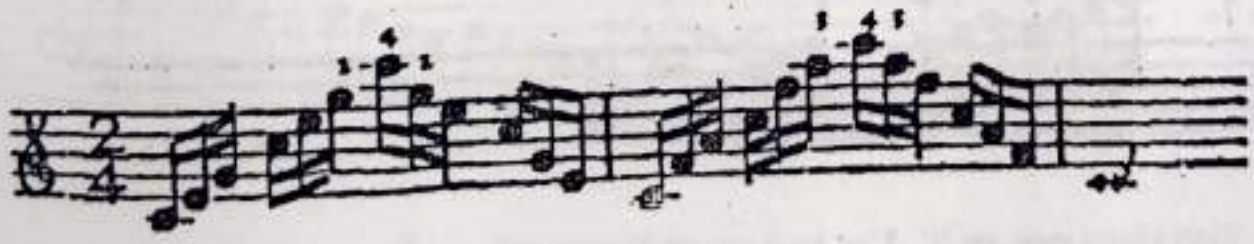
§. 13

Cuando en un pasaje aparece la nota Do sobre la cuerda Mi en saltos de tercera, cuarta, quinta o sexta, no se usa la posición, sino que se deja la mano en la posición natural y se toca la nota Do estirando el cuarto dedo. Por ejemplo:

En ocasiones, incluso se emplea dos veces el cuarto dedo, concretamente en piezas no muy lentas. Por ejemplo:



Y muchas piezas pueden tocarse en la posición o también sin posición [en la posición natural]. He aquí un ejemplo. Tóquese en la media posición, pero practíquese también sin posición; en ese caso debe tenerse en cuenta lo que se expuso en el §. 8 de la sección anterior.

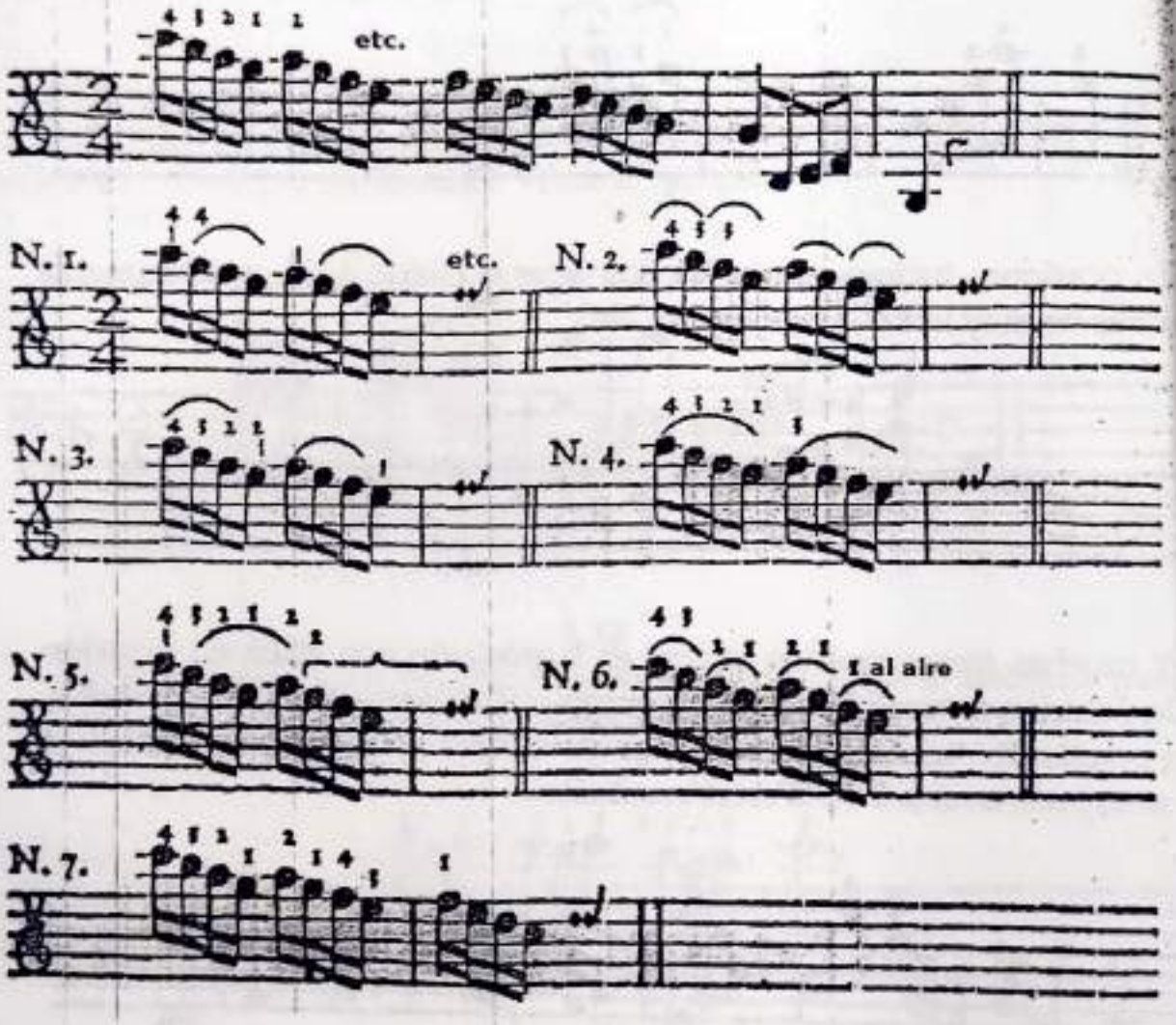


§. 14

Cuando se vuelve de esta posición a la posición natural de los dedos, se deben observar las reglas que prescribí en §. 16, §.17 y §. 19 de la sección anterior. En general, es más más fácil descender desde la media posición que desde la entera, ya que está más próxima a la posición natural de la mano. La posición entera asciende una tercera desde la anterior, mientras que la media posición solo dista una segunda.

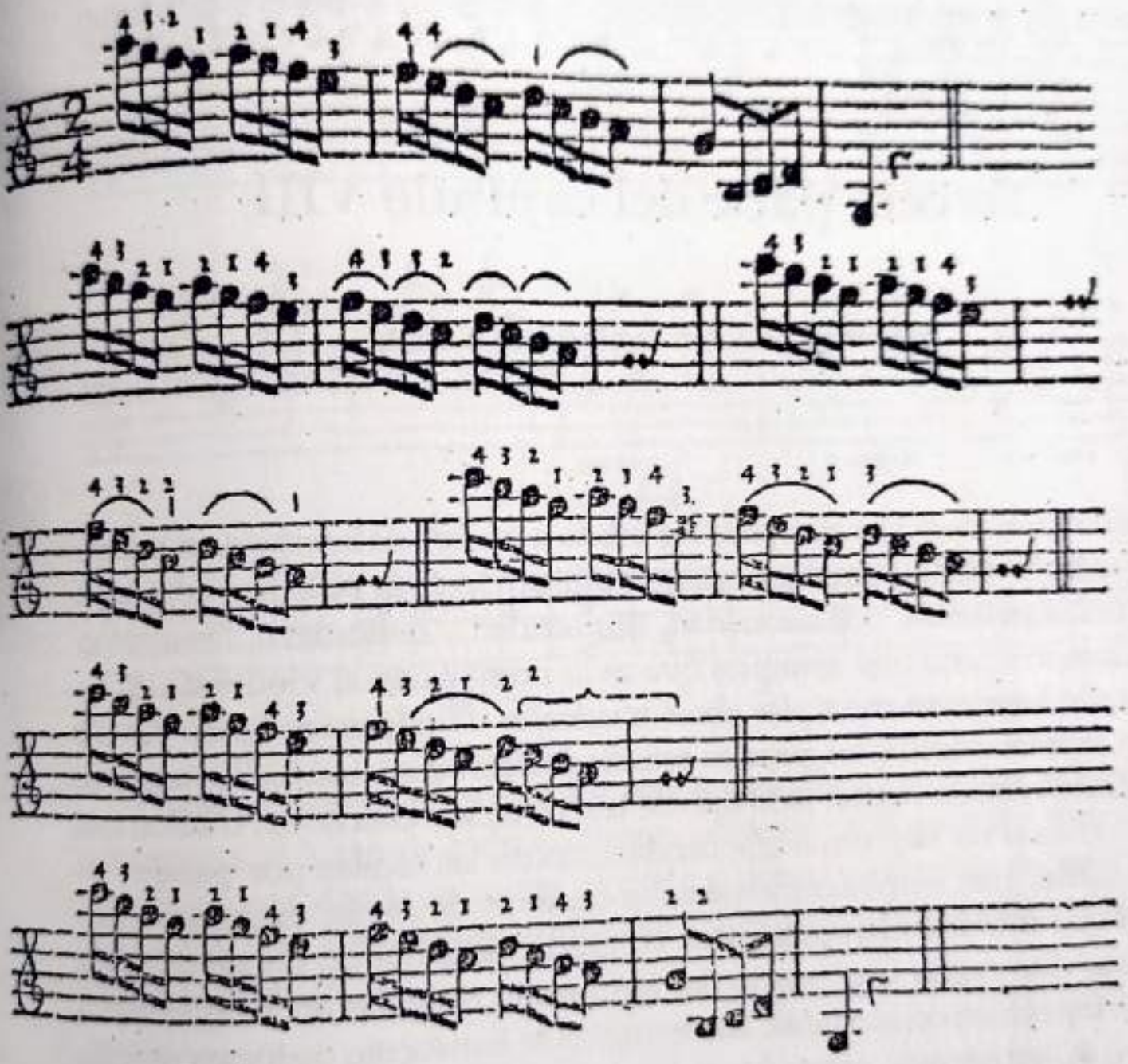
Por esta misma razón, en notas que se sucedan rápidamente, puede bajarse siempre en cada nota. Como base daré sólo un pasaje; practíquese según la regla: de esta forma se aprenderá a bajar en cada nota a voluntad.

Tóquese todo esto en la **media posición.**



Está claro que en N. 1 se baja ya en la segunda nota; por tanto, el cuarto dedo se usa dos veces. En N. 2, el tercer dedo se usa dos veces y retrocede en el La. En N. 3 se toca la nota Sol con el segundo dedo. En N. 4 se retrocede en el segundo La. En N. 5, se baja en el Sol del segundo tiempo, mientras que en N. 6 se baja en el Fa. Y, por último, en N. 7 se toca la primera nota Fa del segundo compás en la posición natural. Pero, sobre todo, deben tocarse con los arcos que se indican. Las notas siempre deben empezar a ligarse allí donde se vuelva a la **posición** habitual de los dedos, para engañar así el oído de los oyentes, pues con ello, no notarán el cambio y el rápido descenso de la mano. De este modo, podrá tocarse incluso todo el primer compás en la **media**

posición y sólo bajar en el segundo, de tantas maneras como se hizo en el primer compás. Lo presentaré para la práctica y pasaré después a la posición mixta.



Tercera parte del capítulo VIII

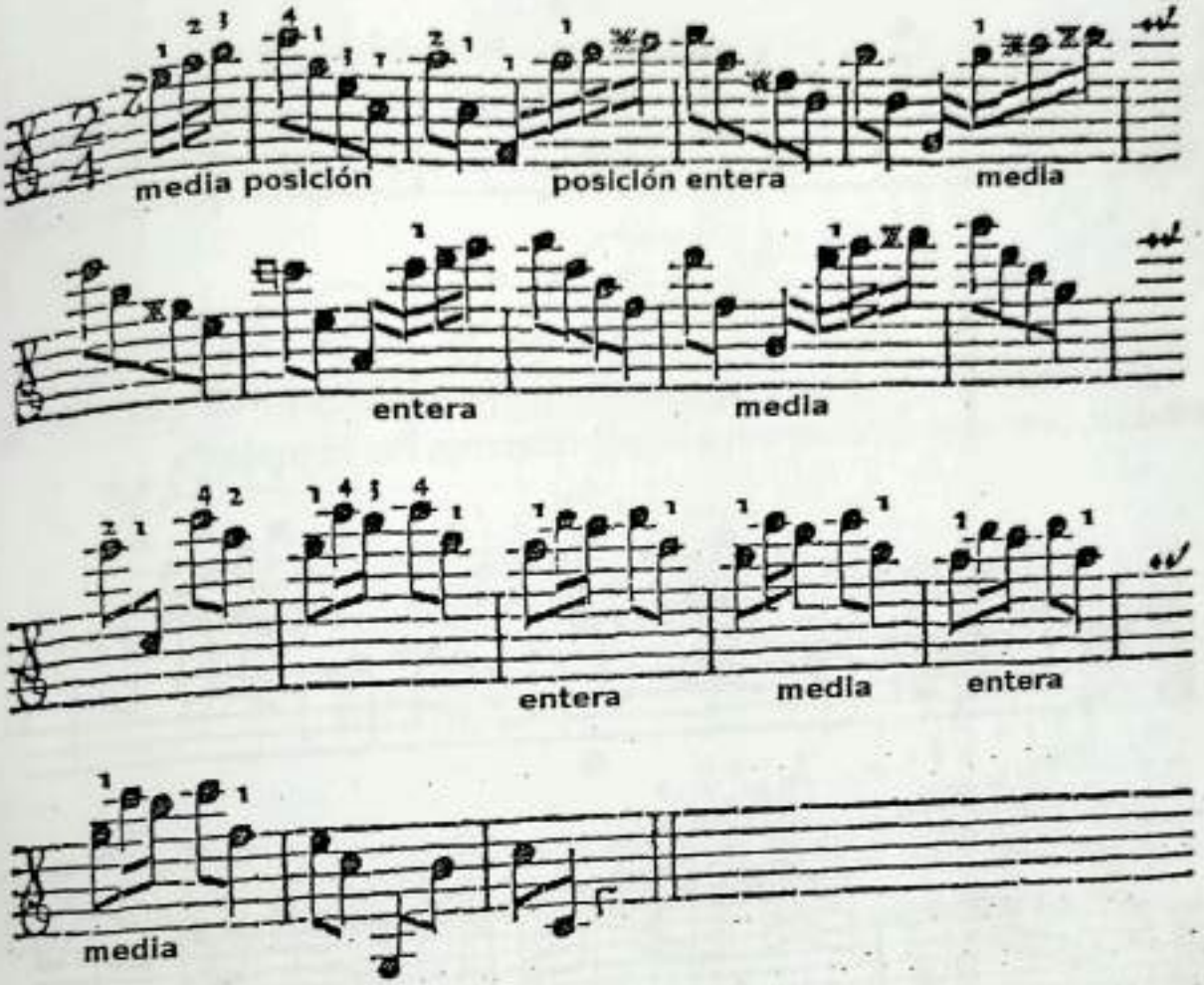
Sobre la posición compuesta o mixta

§. 1

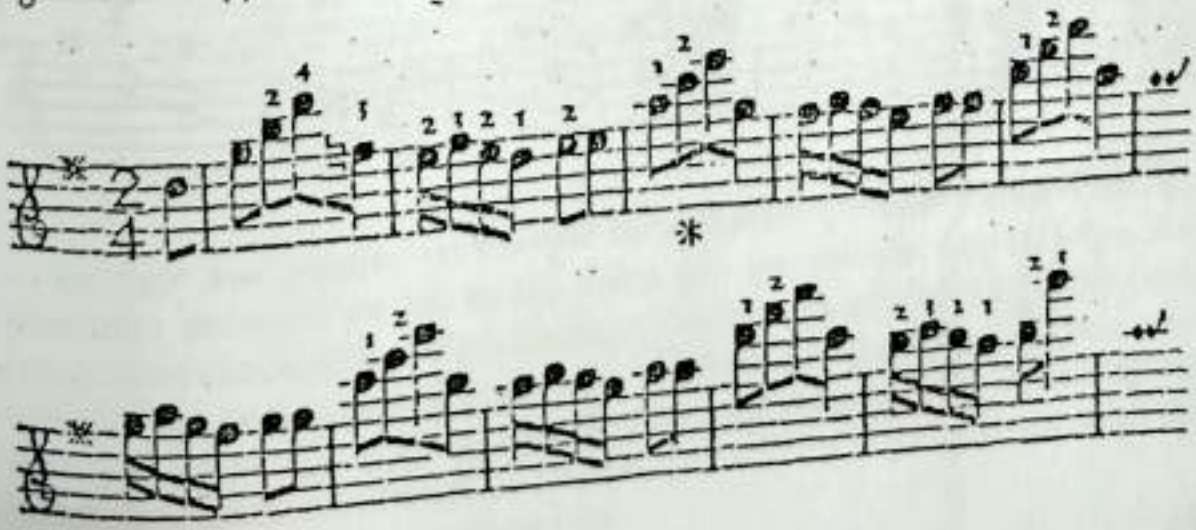
Denominaré **posición compuesta** o **mixta** a un tipo de interpretación donde, por exigencia de las circunstancias, se utilizan tanto la **posición entera** como la **media posición**, por **necesidad, comodidad** y **delicadeza**. De ello podrían darse innumerables ejemplos que se le presentarán al **violinista** en activo cuando interprete múltiples obras musicales de diferentes tipos. ¿Quién desearía presentar todos los **pasajes** estudiados con tanto trabajo? ¿Acaso no hay **violinistas** que insertan todo tipo de trucos en sus **conciertos** o **solos** mal escritos? ¿Acaso no hay otros que cambian todas las escalas por **pasajes** incomprensibles, que emplean inesperados cambios de afecto, extraños o hermosos, y que entremezclan pasajes tan contradictorios que no tienen orden ni coherencia? Las reglas que puedo dar aquí están dirigidas en su mayoría a **composiciones** bien construidas. Los ejemplos se han escrito de forma sencilla y algunos se han tomado prestados de buenos **conciertos**.

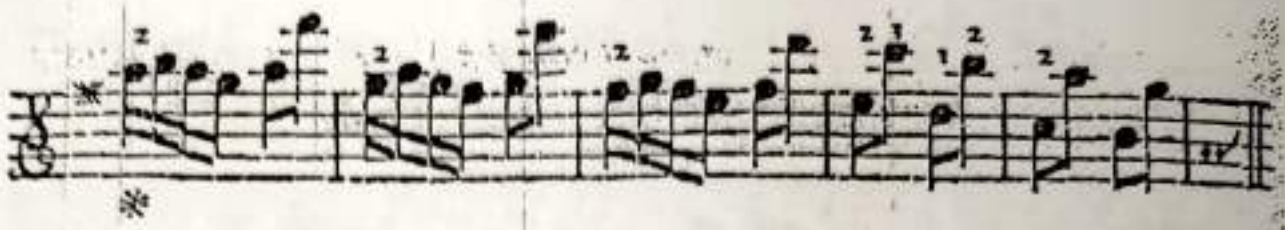
§. 2

Cuando un **pasaje** se repite tono arriba o tono abajo, se procura tocarlo siempre con los mismos dedos con los que se abordó al principio de su interpretación, especialmente si el pasaje recorre una **octava** completa o, al menos, si el primer y el cuarto dedo son necesarios en el **pasaje**. Por ejemplo:



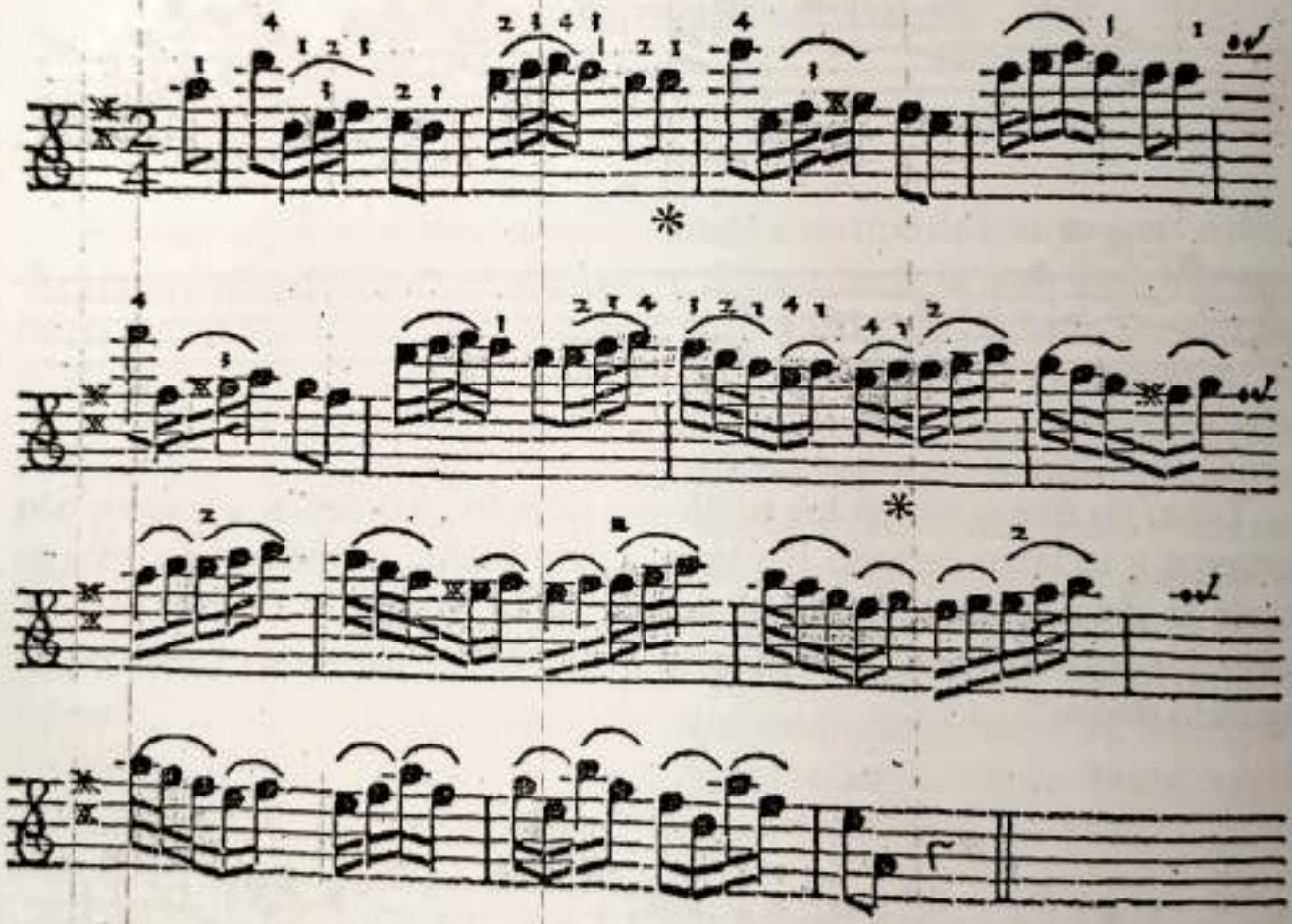
Tanto en éste como en los siguientes ejemplos, los dedos se indican con números a lo largo de todo el pasaje, únicamente la primera vez, y sólo se señala la nota donde se coloca el dedo o donde se regresa de nuevo con la mano. He aquí otro ejemplo similar en el que se empieza a subir y bajar con el segundo dedo (*).





§. 3

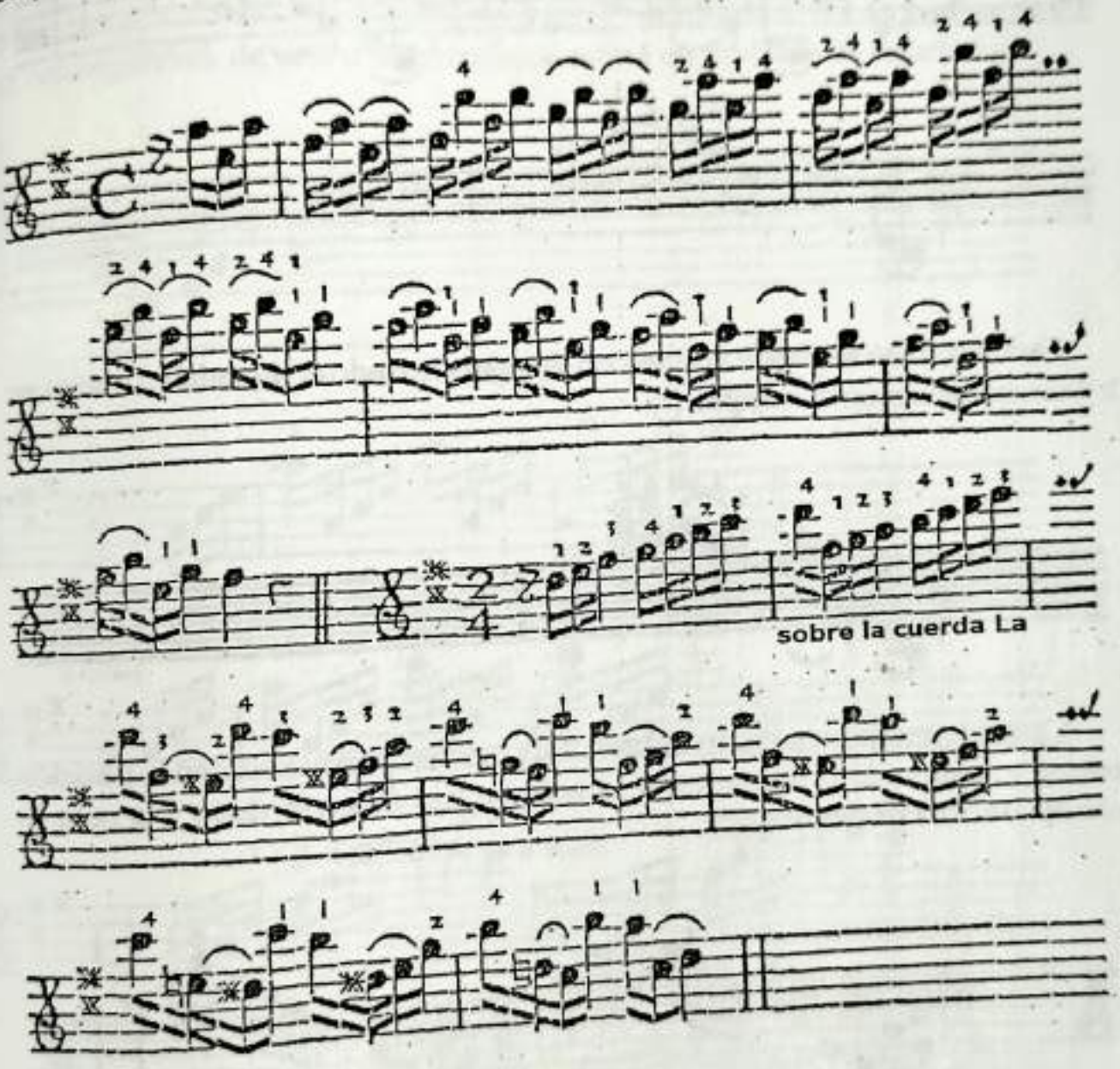
En ocasiones, un pasaje se reanuda en la misma nota en que acabó el anterior, pero abordándose con un dedo diferente. Por ejemplo (*):



Pero también se puede bajar así. Por ejemplo:

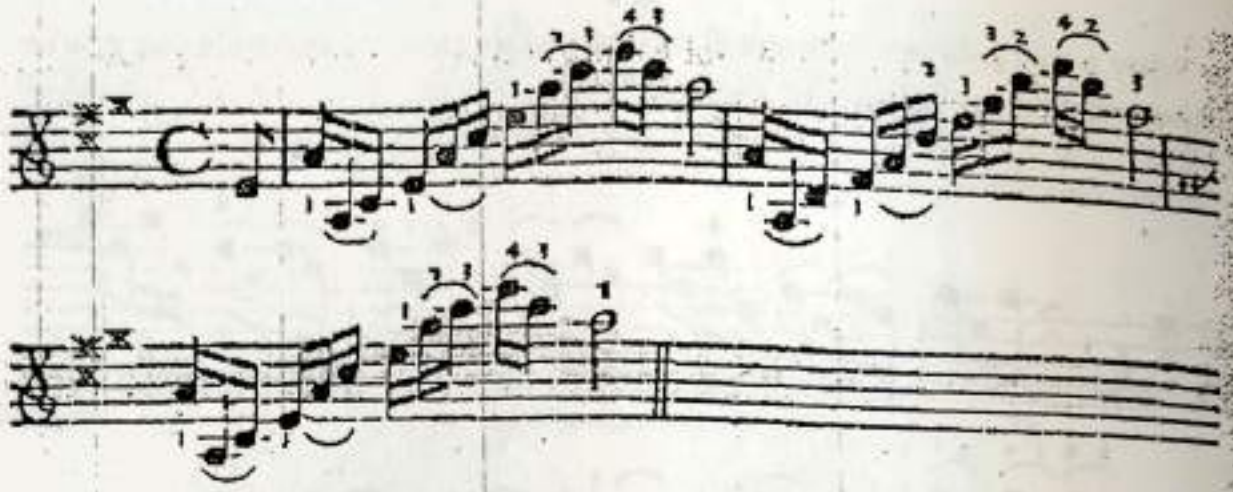
§. 4

Muy a menudo se mantiene el mismo pasaje pero no asciende por grados conjuntos, sino por saltos. Por ejemplo:

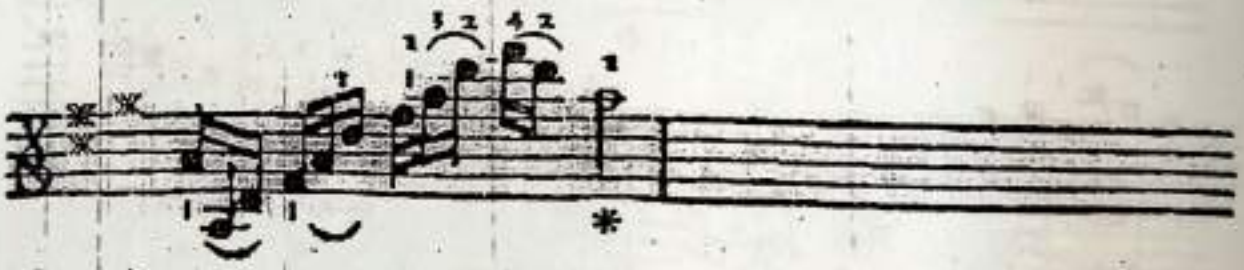


§. 5

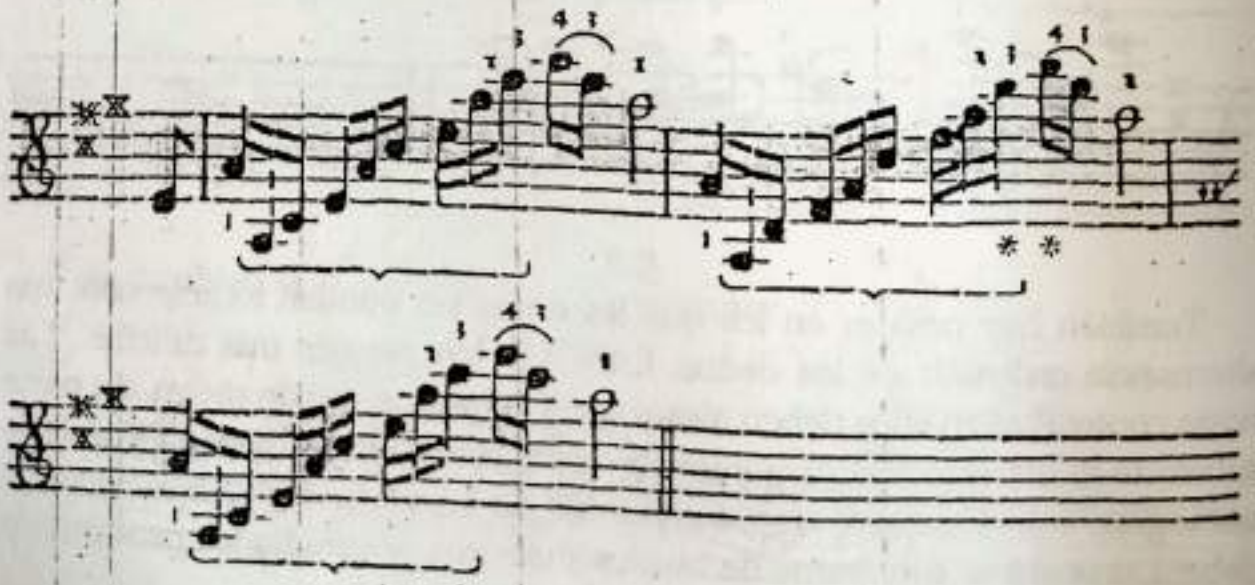
También hay pasajes en los que las notas no pueden tocarse con una alternancia ordenada de los dedos. Éstos son los pasajes más difíciles. Las notas contenidas en ellos deben alcanzarse generalmente con riesgo, en parte subiendo la mano repentinamente y en parte estirando los dedos. Quien desee lograr, con el tiempo, algo excepcional de su violín en pasajes difíciles, deberá procurarse conciertos de buenos maestros, y estudiarlos profunda y diligentemente. Daré algunos ejemplos.



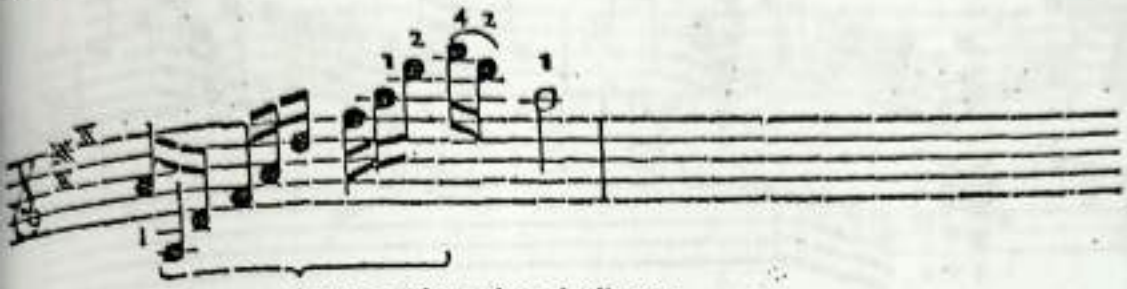
Pero también se puede volver con el segundo dedo a la posición entera en la blanca del segundo compás (*).



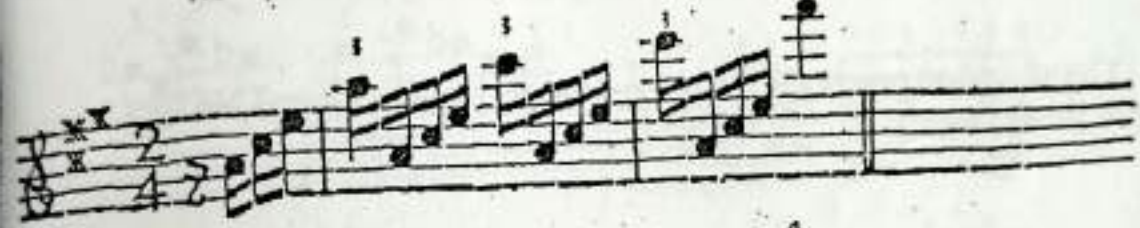
Quien tenga la mano grande hará muy bien en permanecer en la posición entera y, estirando la mano, tocar la nota Re con el tercer dedo y la nota Fa con el cuarto. Por ejemplo (**):

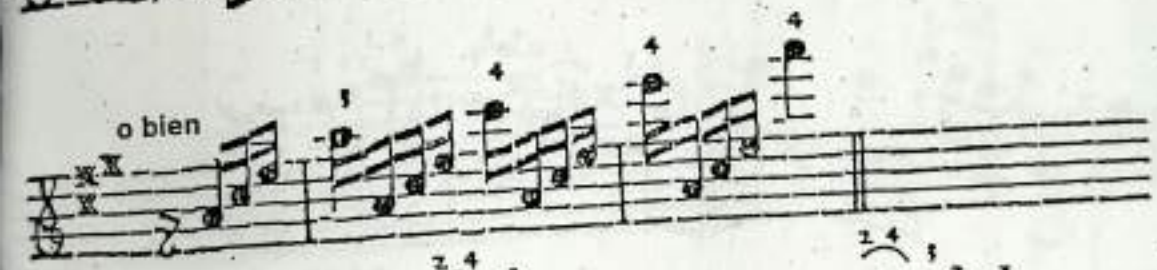


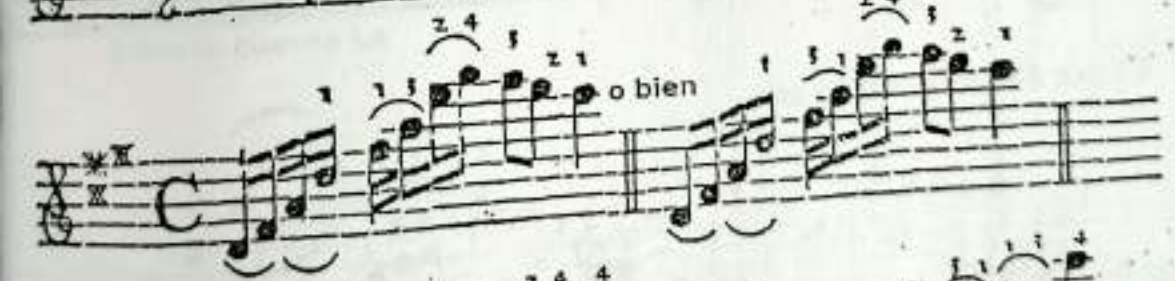
Pero incluso también se puede saltar con el segundo dedo a la nota Re, ues una mano grande podrá alcanzarla sin que el primer dedo abandone la ota La. Doy estos mismos casos como ejercicio. Con ello se aprende a estirar ien los dedos. Y cuando se practica un pasaje utilizando diversas formas de ocar, con seguridad, de uno u otro modo, se estará en situación de tocarlo bien.

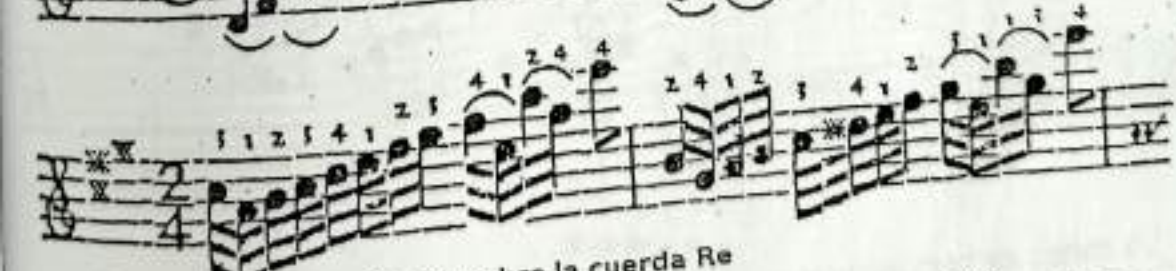


He aquí otros ejemplos similares

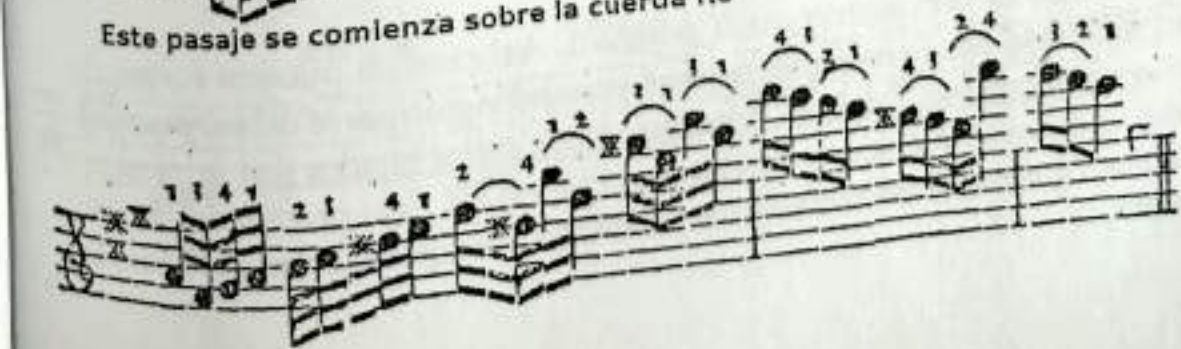




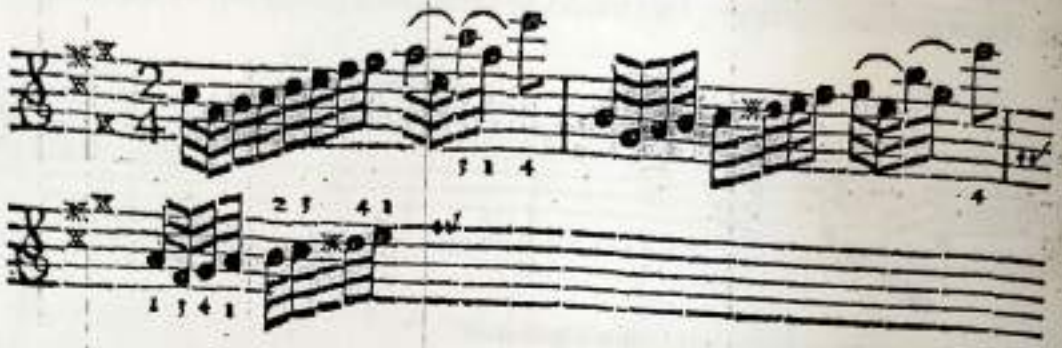




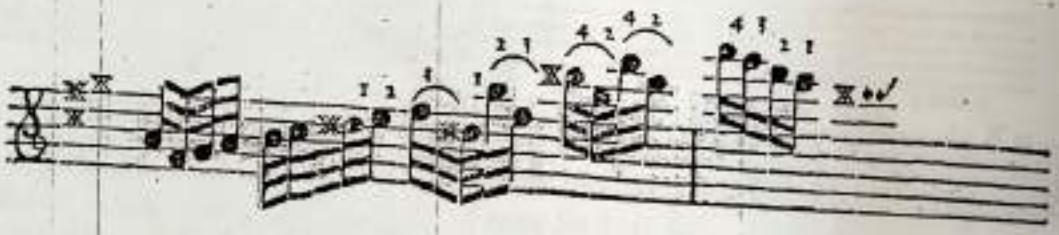
Este pasaje se comienza sobre la cuerda Re



Como queda establecido, el primer tiempo del primer y segundo compás se tocan sin posición, en la posición natural, si bien la mano no dejará de moverse. Por ejemplo:

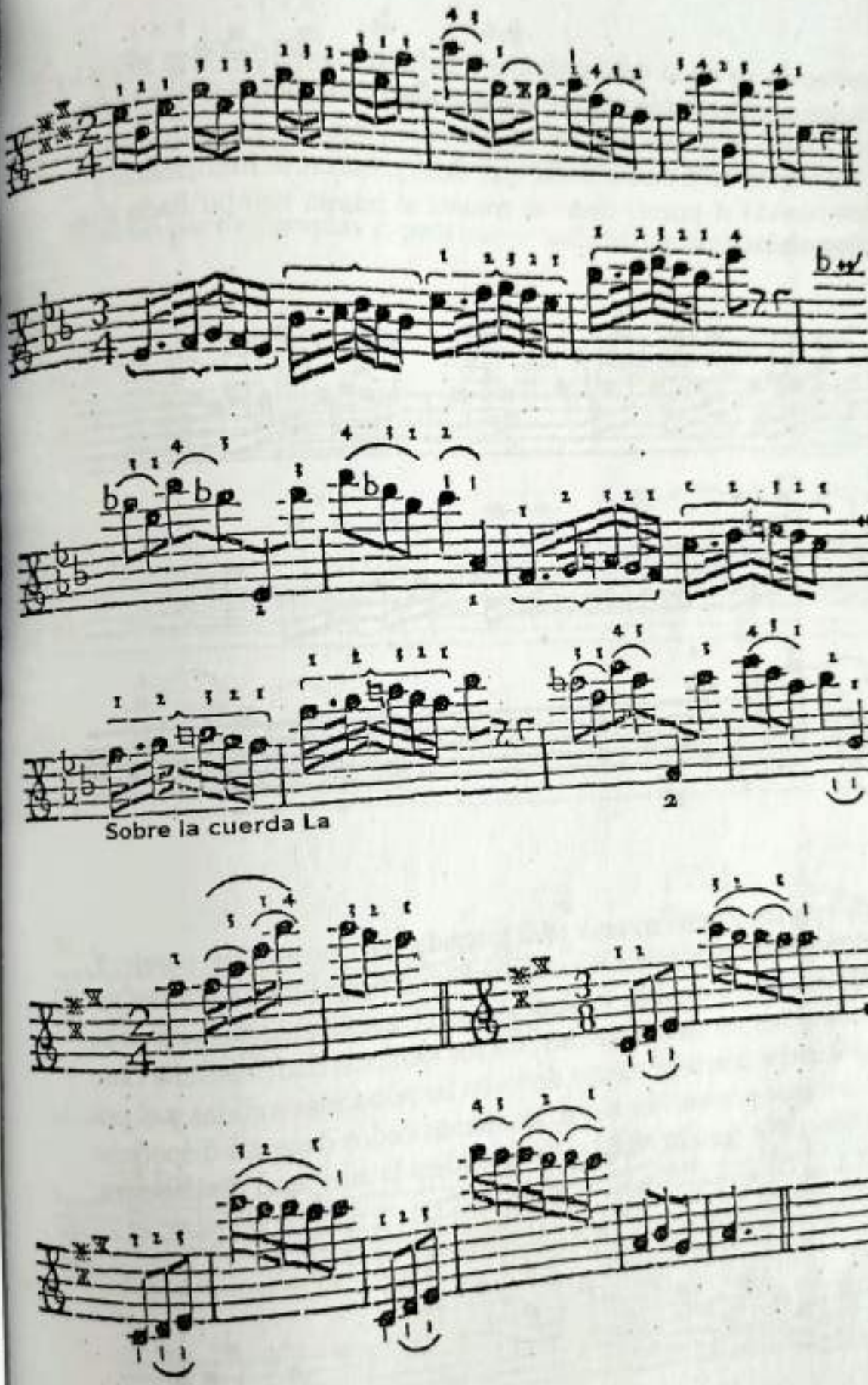


Y, ¿por qué no practicarlo también de la siguiente manera? No será ocioso seguir de esta forma:



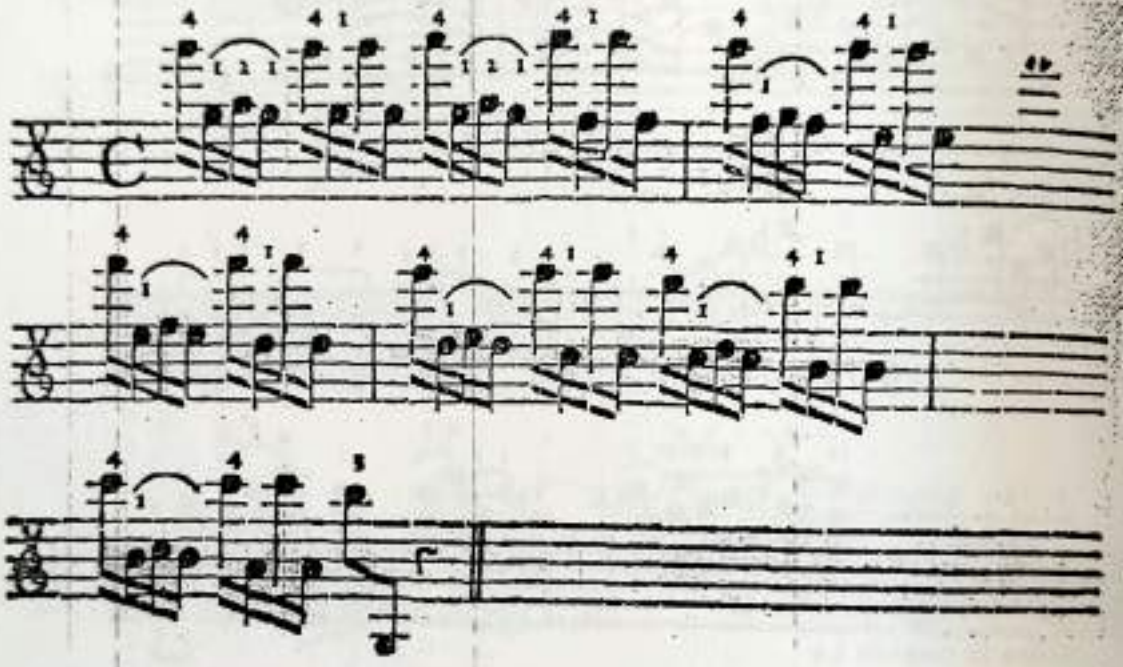
O, por último, también así:

Lo mejor es permanecer en la **posición**. Así pues, la primera forma de interpretar este pasaje es la más natural: pero las siguientes se deben practicar por lo útiles que son, pues, en ocasiones, estos saltos rápidos son imprescindibles. Entonces, ¿qué ocurre con alguien que no los haya practicado nunca? Lo mismo que con el estiramiento de los dedos. He aquí más ejemplos para la práctica.


Sobre la cuerda La

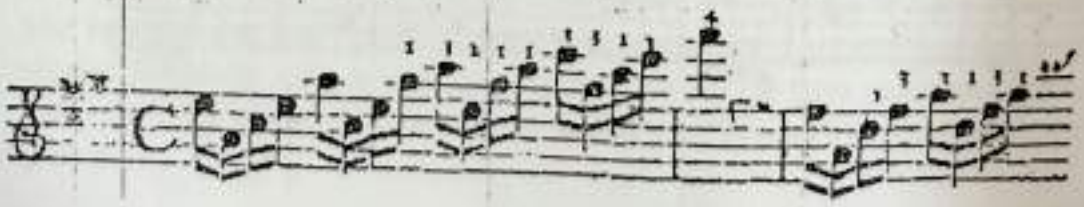
§. 6

Igual que a menudo debe estirarse mucho el cuarto dedo en todos los tipos de posiciones, también en la posición mixta debe retrocederse el primer dedo sin modificar la posición de los restantes. Así, es necesario tener en cuenta especialmente el cuarto dedo, que debe presionarse fuertemente y no levantarse cuando el primer dedo se mueva al mismo tiempo hacia abajo. Véase un ejemplo:

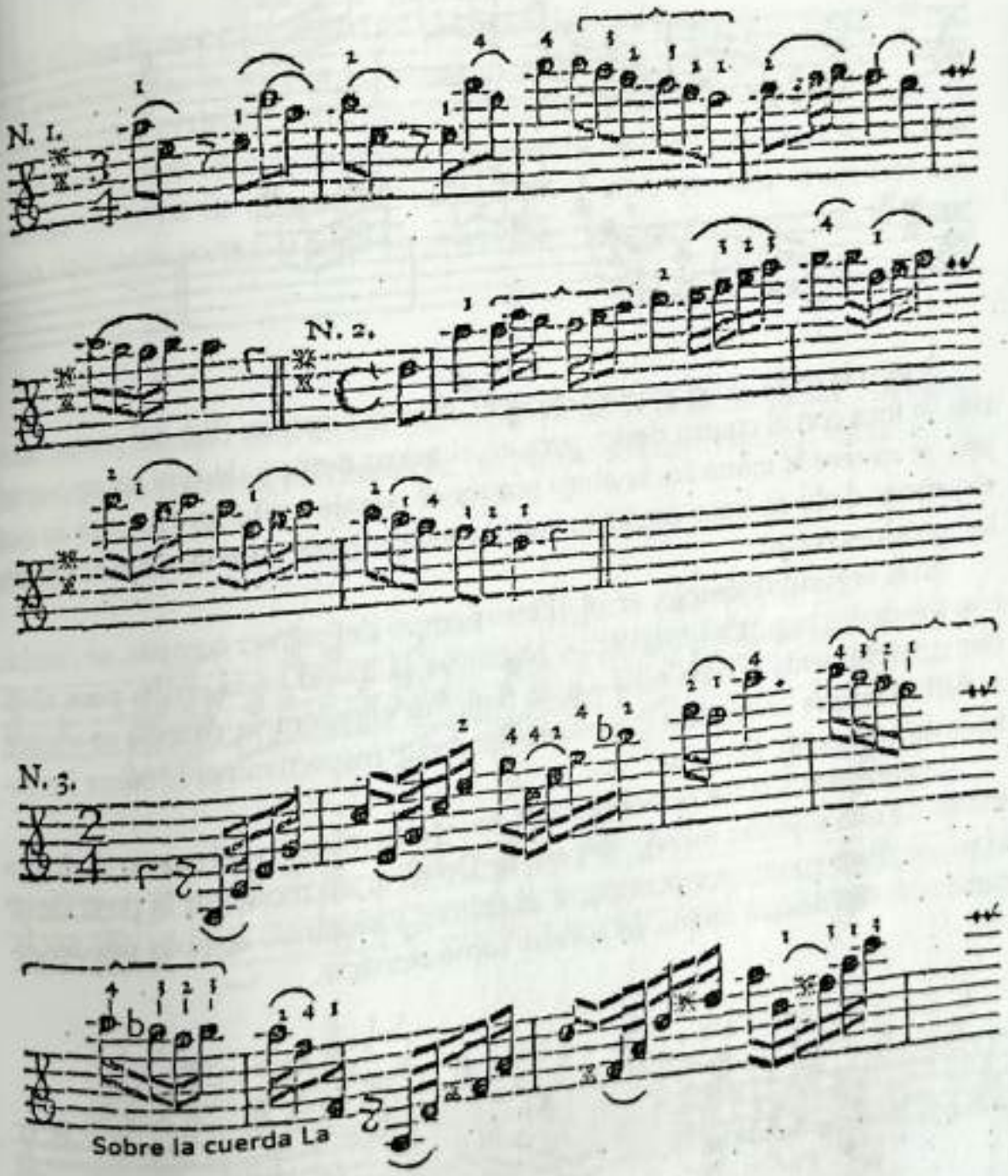


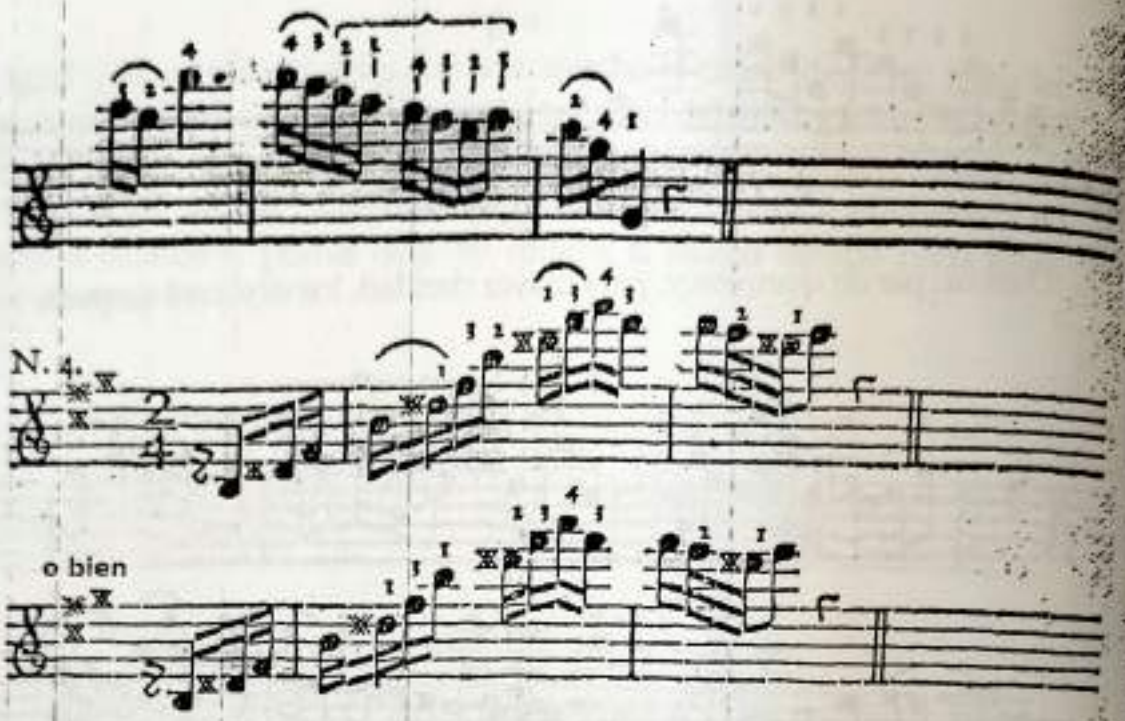
§. 7

Debe contemplarse necesariamente la tonalidad en que está un pasaje. Y, al igual que un pasaje permanece en una tonalidad o modula a los tonos vecinos, también se deberá cambiar la posición de la mano o mantenerla en su lugar, según cambien las circunstancias. De los ejemplos dados resulta claro que, en general, debe usarse el cuarto dedo en las notas más agudas y el primer dedo en las más graves. Por tanto, los demás dedos deberán disponerse según este criterio. No resulta difícil si se considera la amplitud de la octava. Por ejemplo:



Daré un par de ejemplos y, para mayor claridad, los explicaré después.

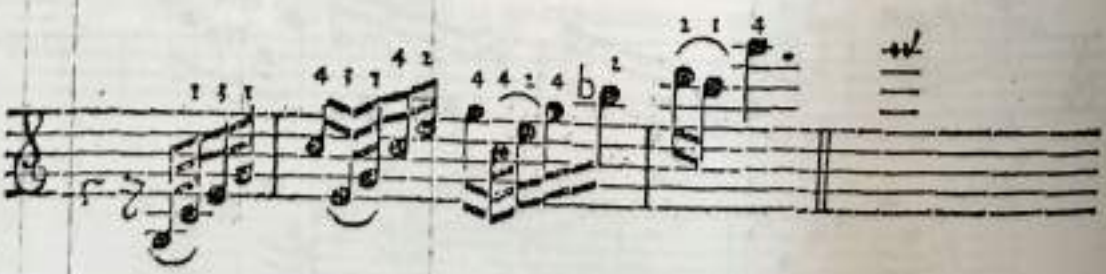


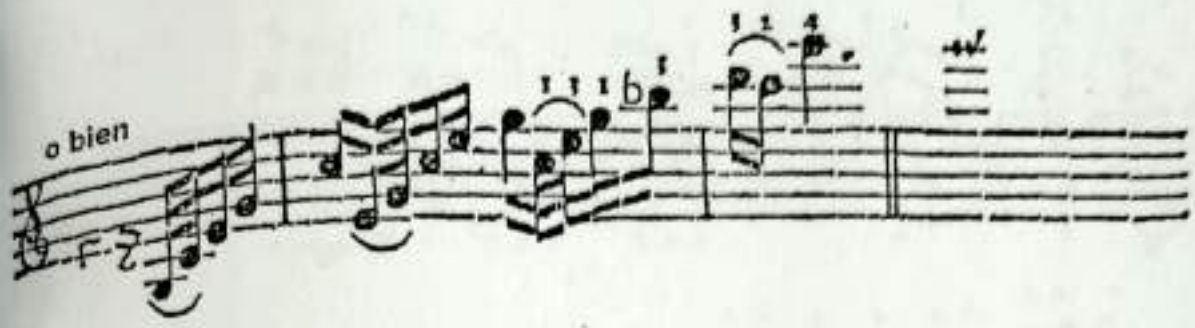


Según la regla, en el primer ejemplo, la nota superior (Fa) del tercer compás se toca con el cuarto dedo, pero en el tercer tiempo de este mismo compás, se mueve la mano hacia abajo porque el pasaje acaba en La, para lo cual el primer dedo se hace estrictamente necesario para abordar cómodamente las restantes notas.

En el segundo ejemplo, en el último tiempo del primer compás, se cambia con los dedos segundo y tercero y se mueve la mano hacia arriba para abordar correctamente la nota más aguda (La). Por el contrario, cuando se vuelve, se salta siempre hacia atrás con el primer dedo, respectivamente sobre las notas más graves Mi, Do y La.

La nota más alta del tercer ejemplo se toca siempre con el cuarto dedo y, a través de una séptima menor, se pasa de Do a Fa, sin modificar la posición de la mano. Pero como, por otra parte, el primer y segundo compás pueden tocarse también de otra forma, lo pondré como ejercicio.

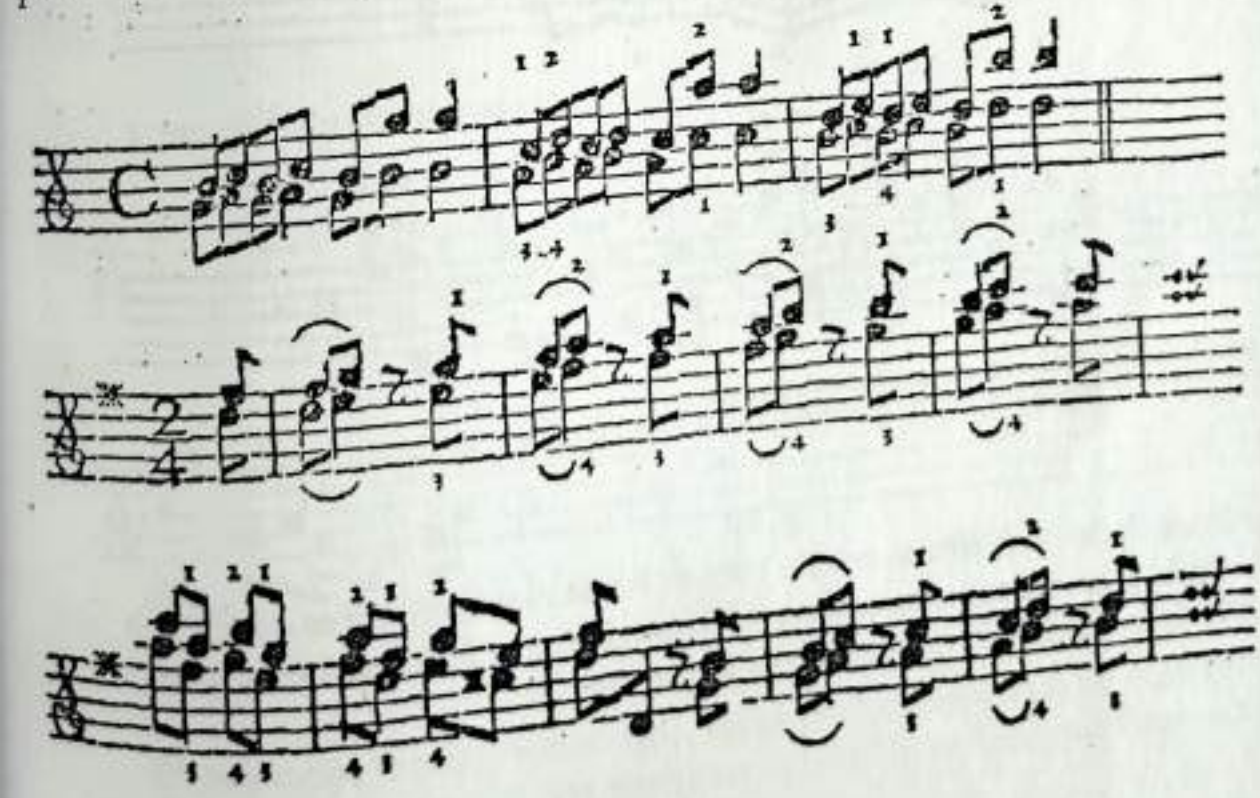


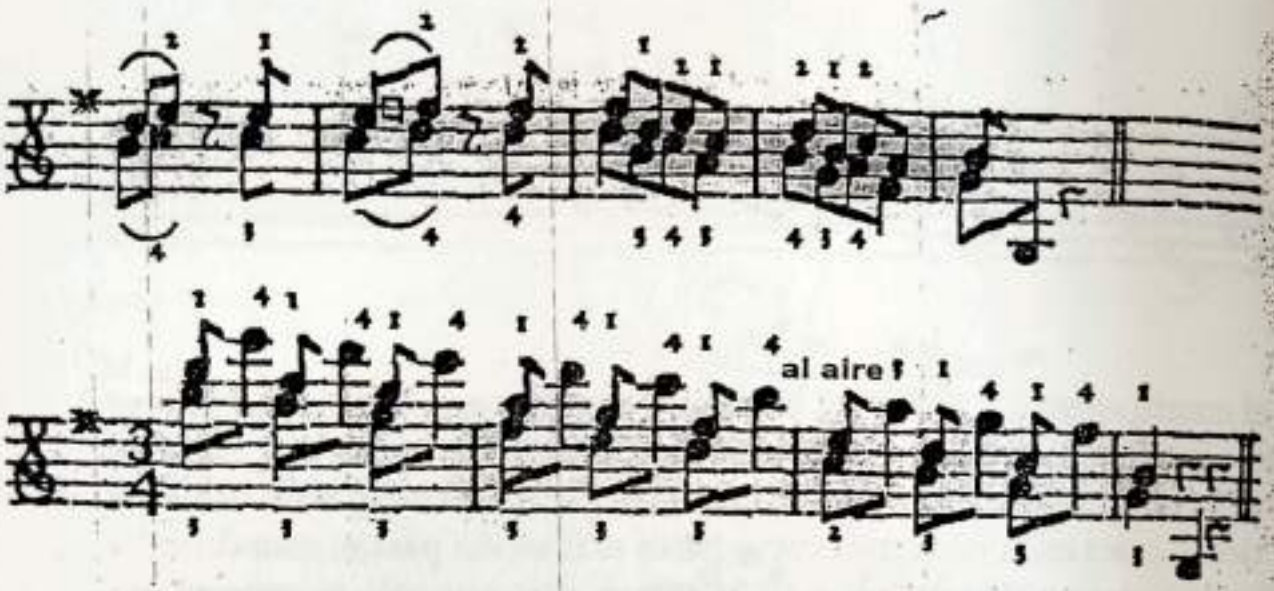


En el **cuarto** ejemplo, en los **Re sostenido** central y agudo, se usa el primer dedo para facilitar la subida y para alcanzar la nota más aguda con el estiramiento del cuarto dedo. Pero, puesto que en la penúltima nota debe usarse el primer dedo, pues es la nota más grave hasta el final del pasaje, cuando suba el cuarto dedo no se desplazará toda la mano, sino que sólo se estirará ese cuarto dedo y se tocará la nota La con él, y la nota Fa, de nuevo, con el tercer dedo.

§. 8

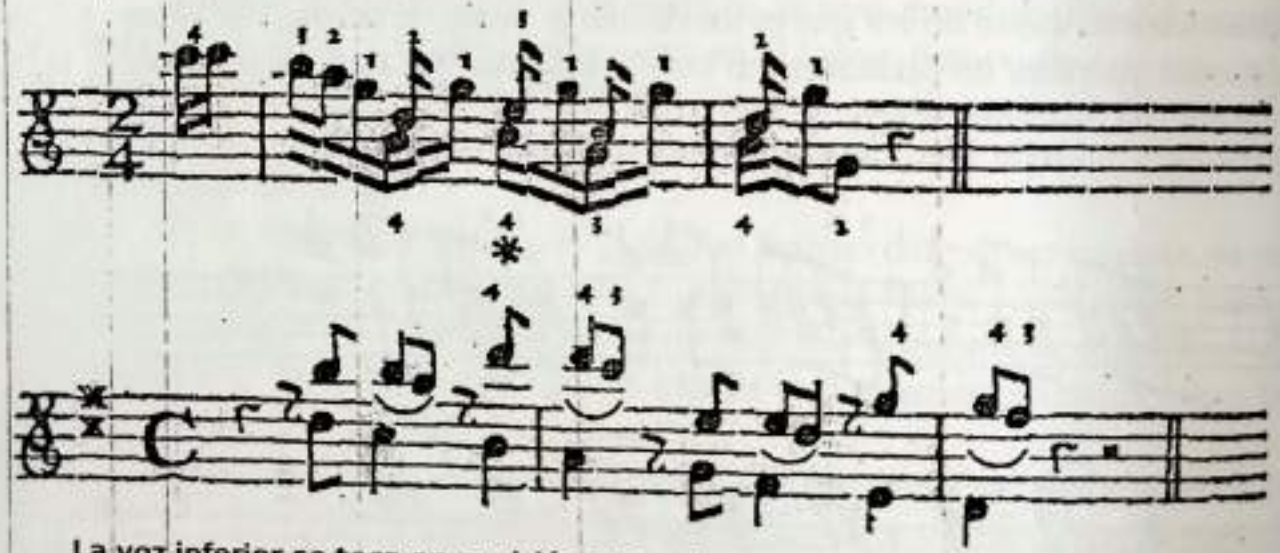
Existen además casos en los que es inevitable la **posición mixta**. Por ejemplo, en **dobles cuerdas**, en ocasiones, no puede evitarse. He aquí varios ejemplos:





§. 9

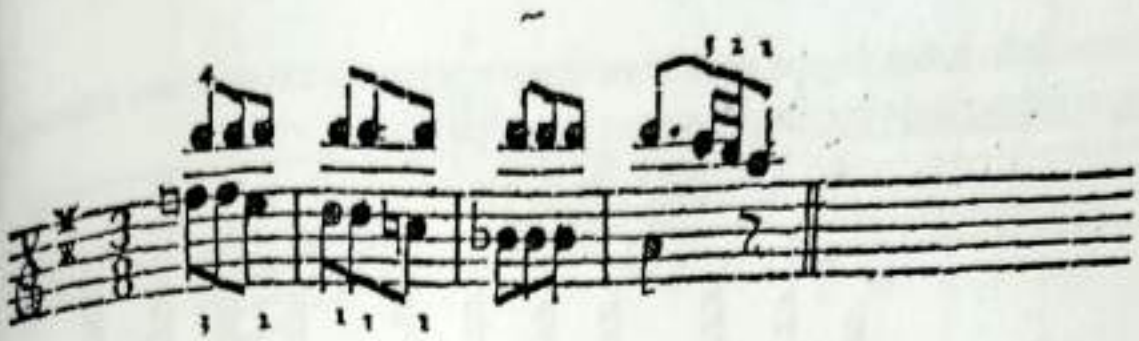
También en **dobles cuerdas**, se estira frecuentemente el cuarto dedo mientras que la mano permanece fija en su posición. Por ejemplo (*):



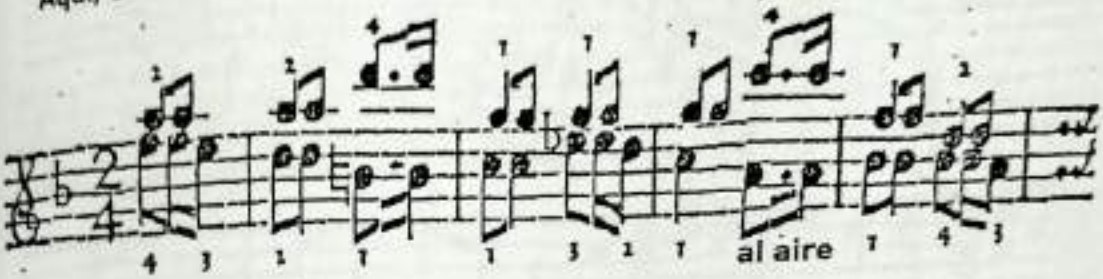
La voz inferior se toca en posición natural.

§. 10

El primer dedo también se puede mover hacia abajo; entonces, el tercer o el cuarto dedo pueden permanecer en su lugar, llevarse hasta su lugar correcto o desplazarse también a continuación. Por ejemplo:

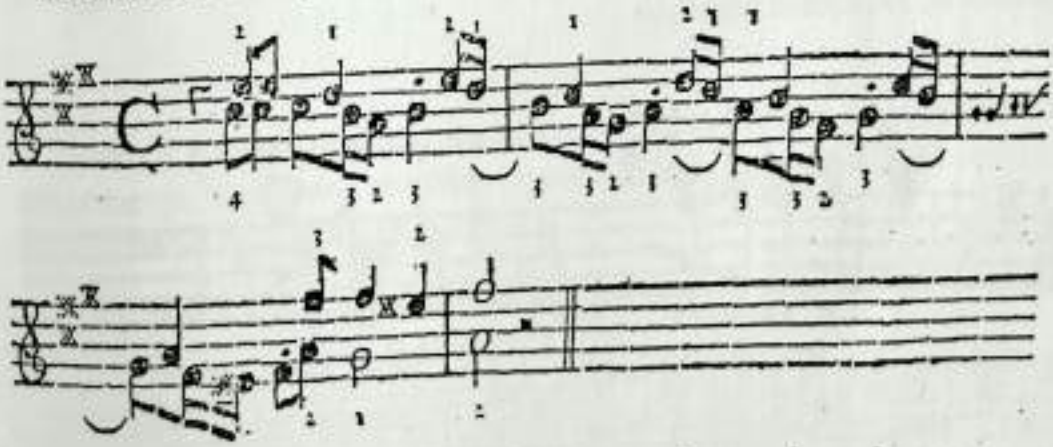


Aquí, el cuarto dedo permanece en la nota superior.



Aquí hay que esforzarse por colocar afinado el cuarto dedo.

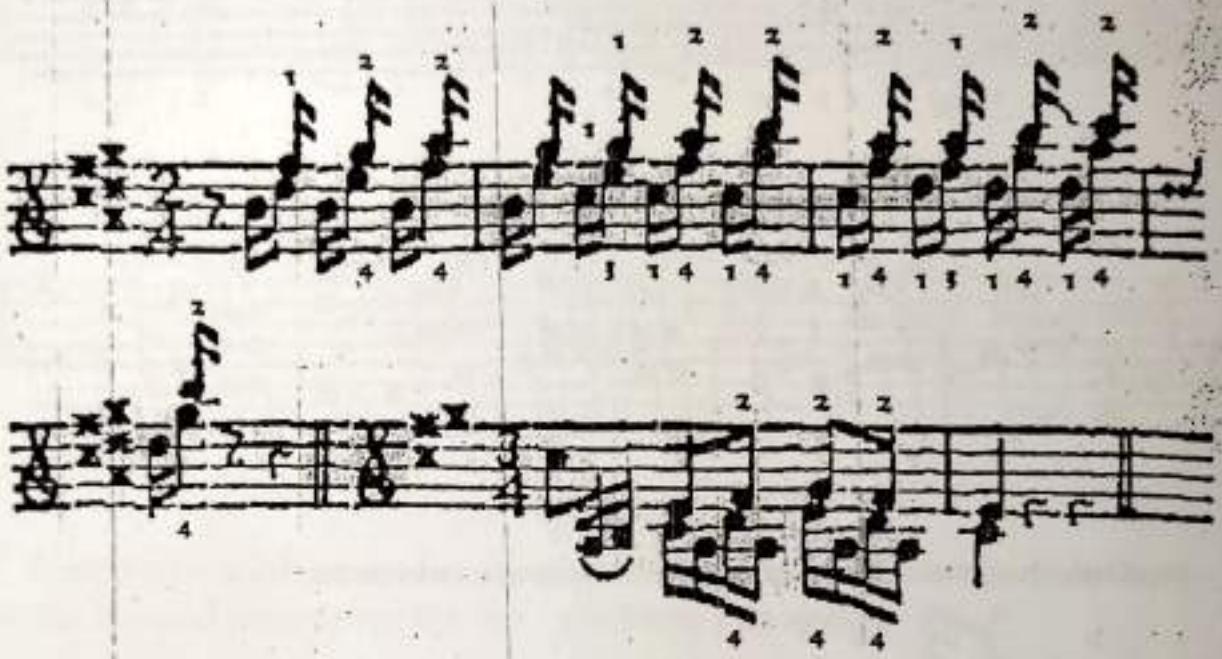
El tercer dedo se desplaza hacia abajo.



§. 11

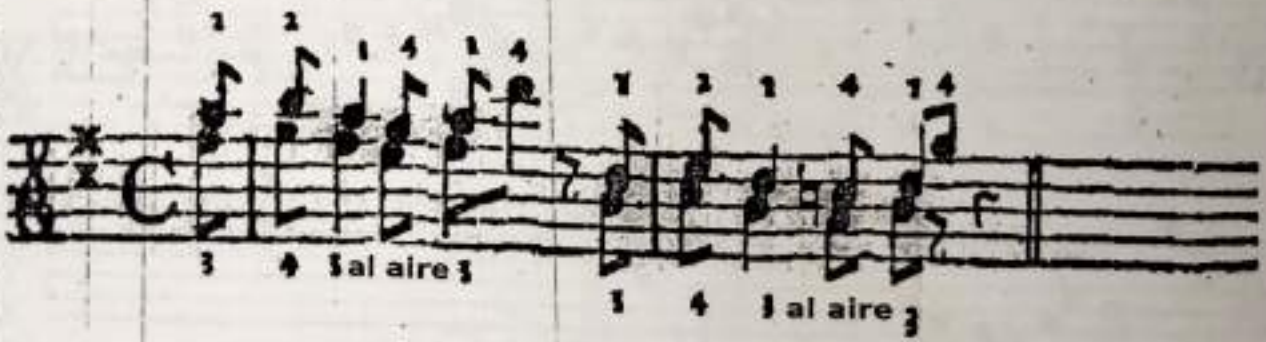
En ocasiones hay que estirar dos dedos pero no modificar la posición de la mano. Como ocurre en los dos ejemplos siguientes, en los que el segundo y el

cuarto dedo suben de una posición a otra y a continuación regresan, mientras que el primer dedo permanece siempre en su posición.



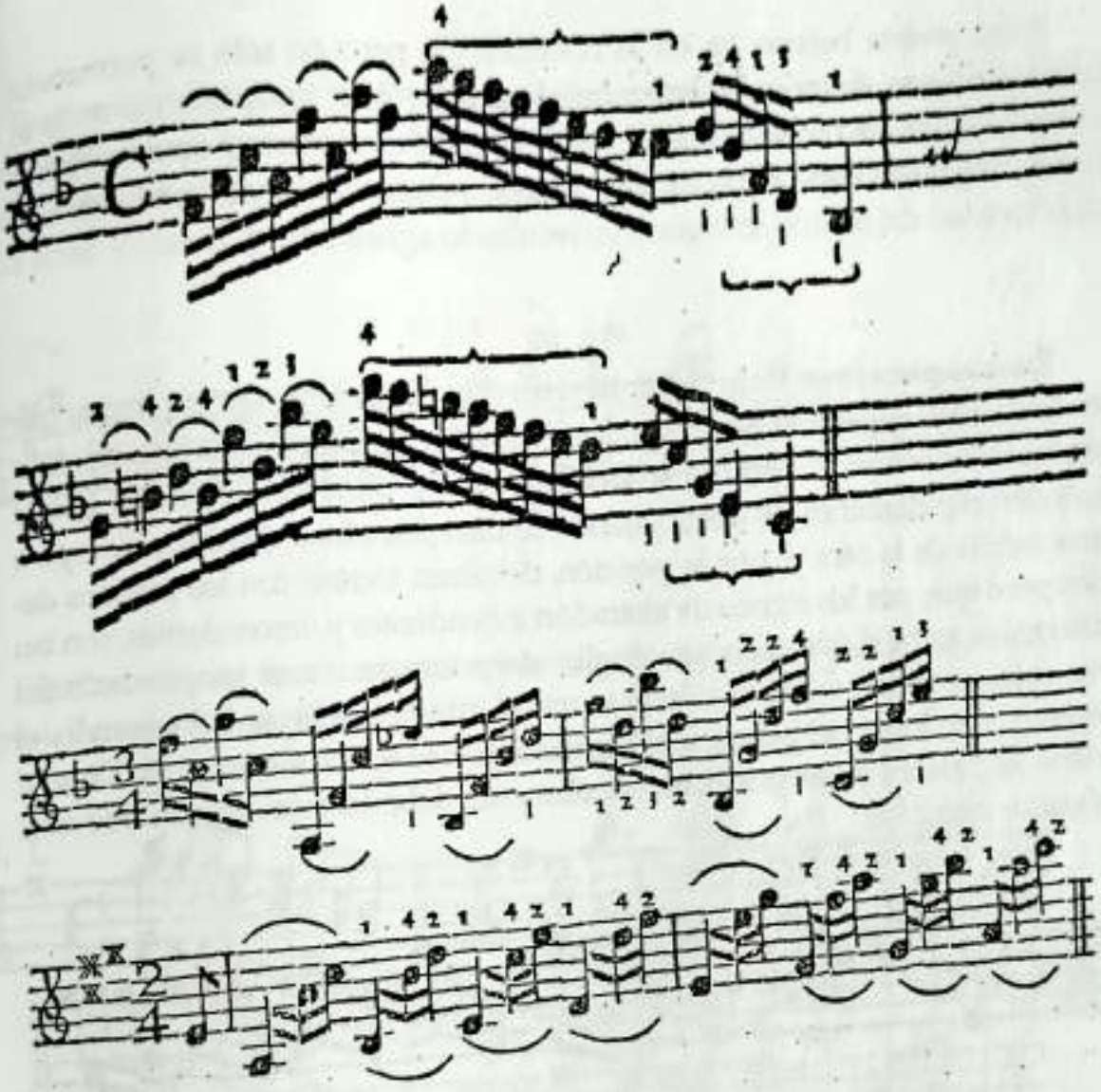
§. 12

En dobles cuerdas, en una de las dos notas, puede tocarse en cuerda al aire. Sin embargo, a decir verdad, el resultado no me agrada especialmente. Las cuerdas al aire tienen una sonoridad muy distinta de las que se pisan, y la diferencia que se produce resulta molesta al oído de los oyentes. Hágase la experiencia. He aquí un ejemplo:



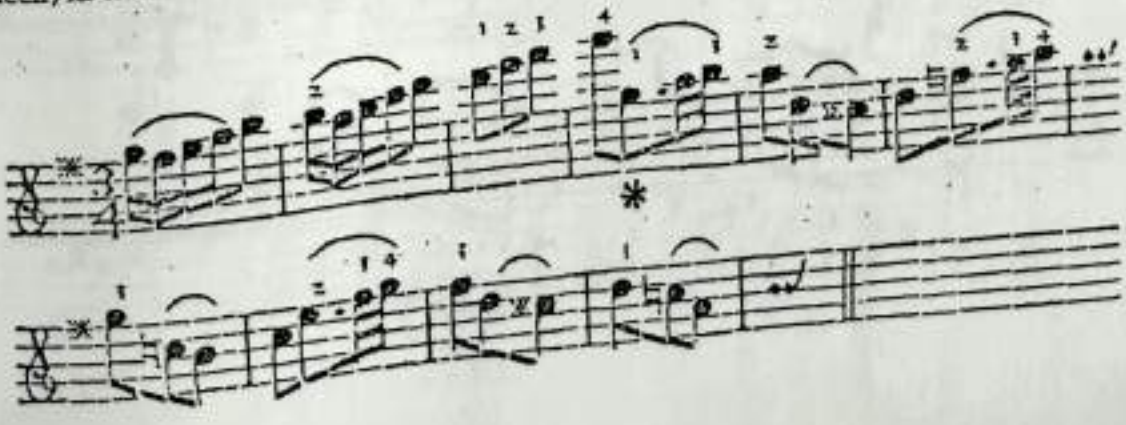
§. 13

Sin embargo, la posición mixta se usa por comodidad, para tener todo más cerca de la mano y evitar las subidas y bajadas innecesarias. Por ejemplo:



§. 14

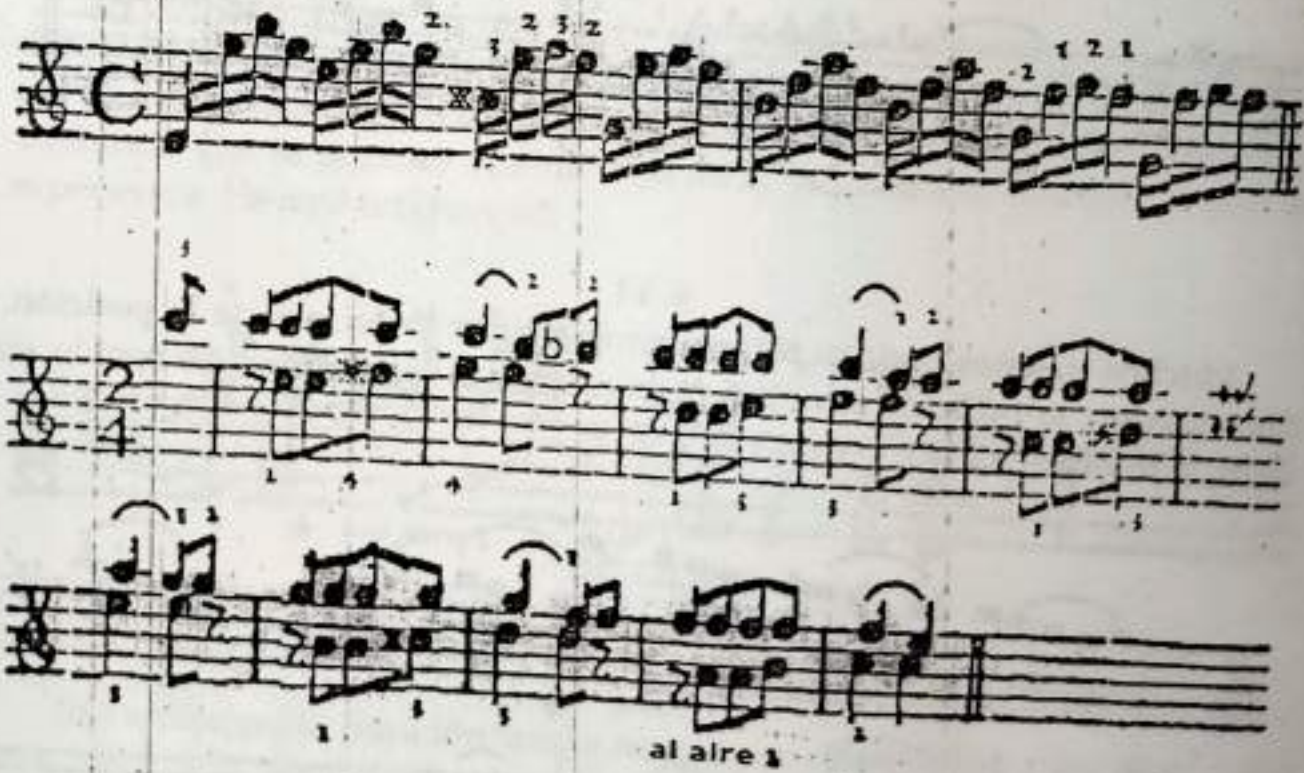
Muchos pasajes podrían tocarse simplemente sin el uso de la posición. Sin embargo, la posición se utiliza persiguiendo la regularidad del sonido, es decir, la delicadeza. Por ejemplo:



Aquí podría bajarse ya en la nota Sol (*), pero no sólo se permanece arriba, sino que, después de haber bajado en el quinto compás, en el sexto se vuelve a subir. Eso mismo ocurre en los compases séptimo y octavo. Puesto que a partir del cuarto compás todo se toca sobre una cuerda, mediante esta uniformidad del sonido se logrará un resultado agradable.

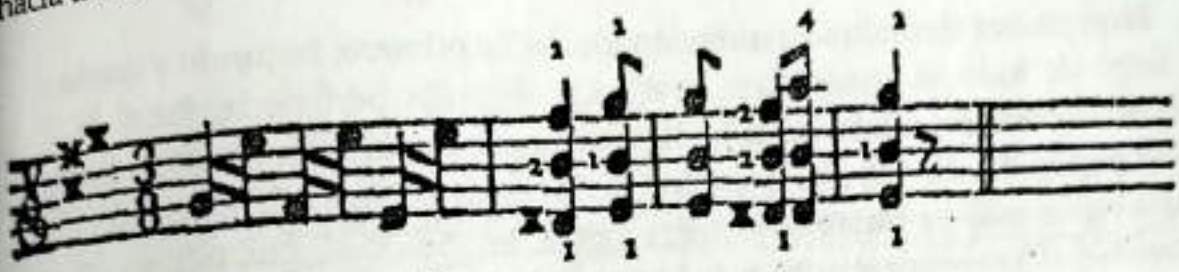
§. 15

En este párrafo se incluye también un desplazamiento de los dedos que se denomina **superposición**, según la expresión popular. Este tipo de digitación debe usarse a menudo en **dobles cuerdas** o también en notas que se suceden rápidamente, es decir, cuando se dan dos notas al mismo tiempo o una detrás de la otra y, por la posición, debieran tocarse con los mismos dedos pero que, por los signos de alteración ascendentes y descendentes, son tan diferentes entre sí que cada una de ellas debe tocarse con su propio dedo. En ese caso, en lugar del tercer dedo se usa el cuarto, en lugar del segundo, el tercero, y en lugar del primero, el segundo, que se apoya sobre aquél. De aquí viene la palabra **superposición**. No obstante, debe tocarse afinado. He aquí algunos ejemplos:



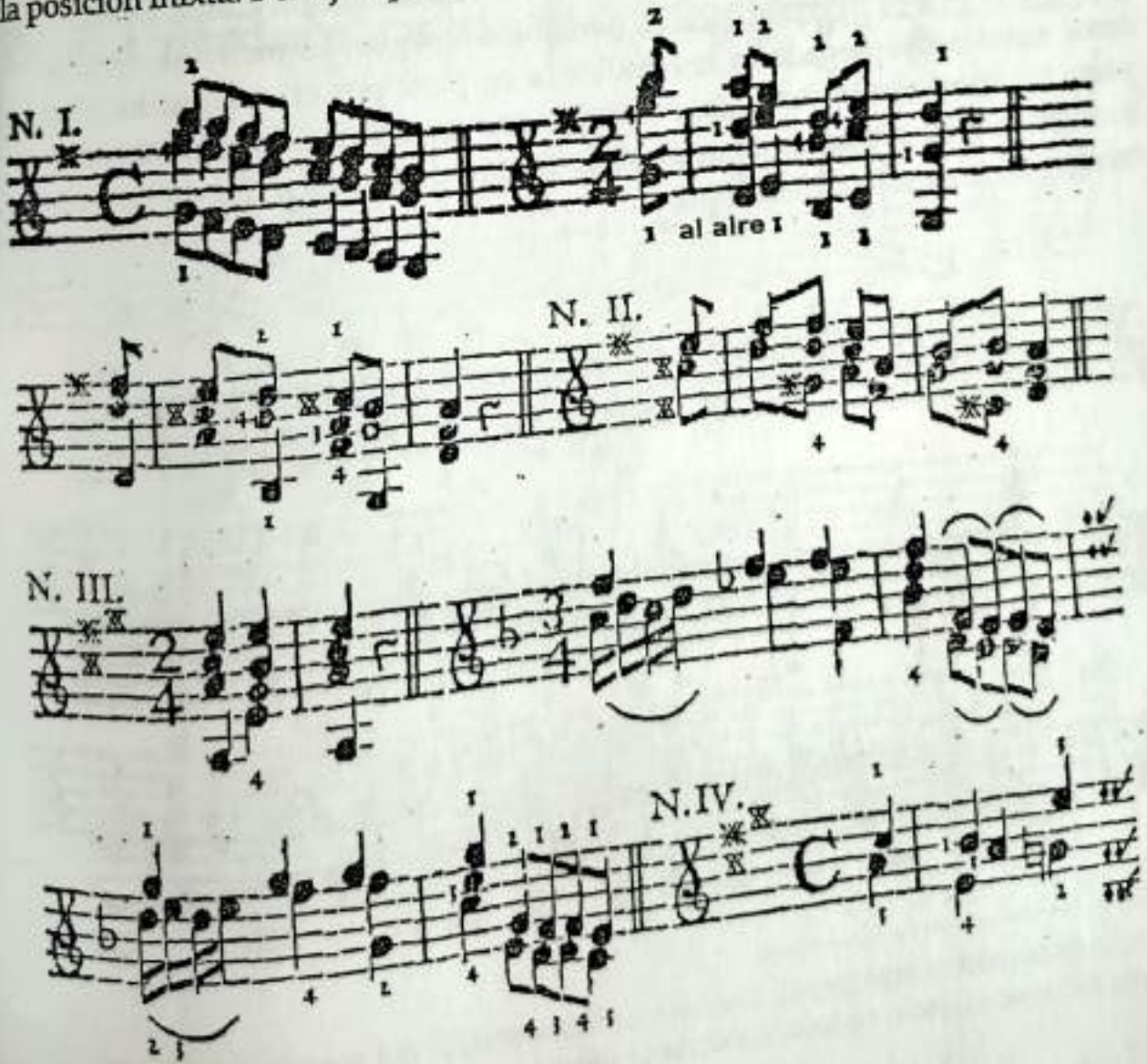
§. 16

Existen también otros grupos de notas que consisten en tres notas superpuestas que deben tocarse simultáneamente en un mismo arco. En este caso, a veces se debe abandonar incluso la posición natural y desplazar toda la mano hacia atrás. Véase el ejemplo:



§. 17

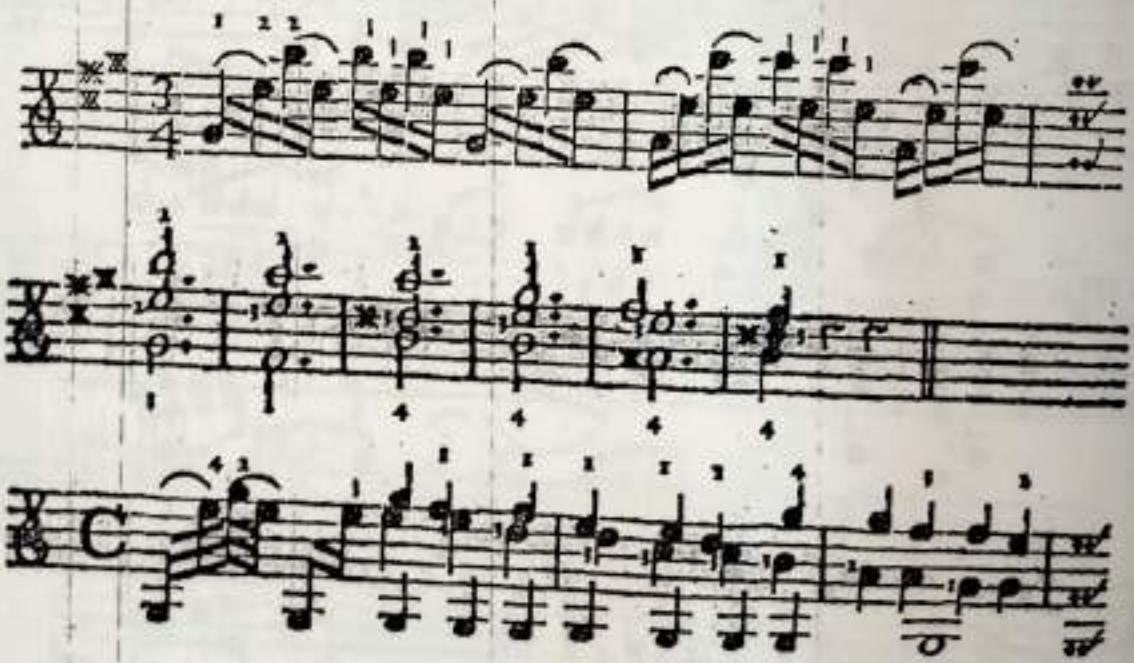
Estos acordes de tres notas están, por lo general, regidos por las reglas de la posición mixta. Por ejemplo:



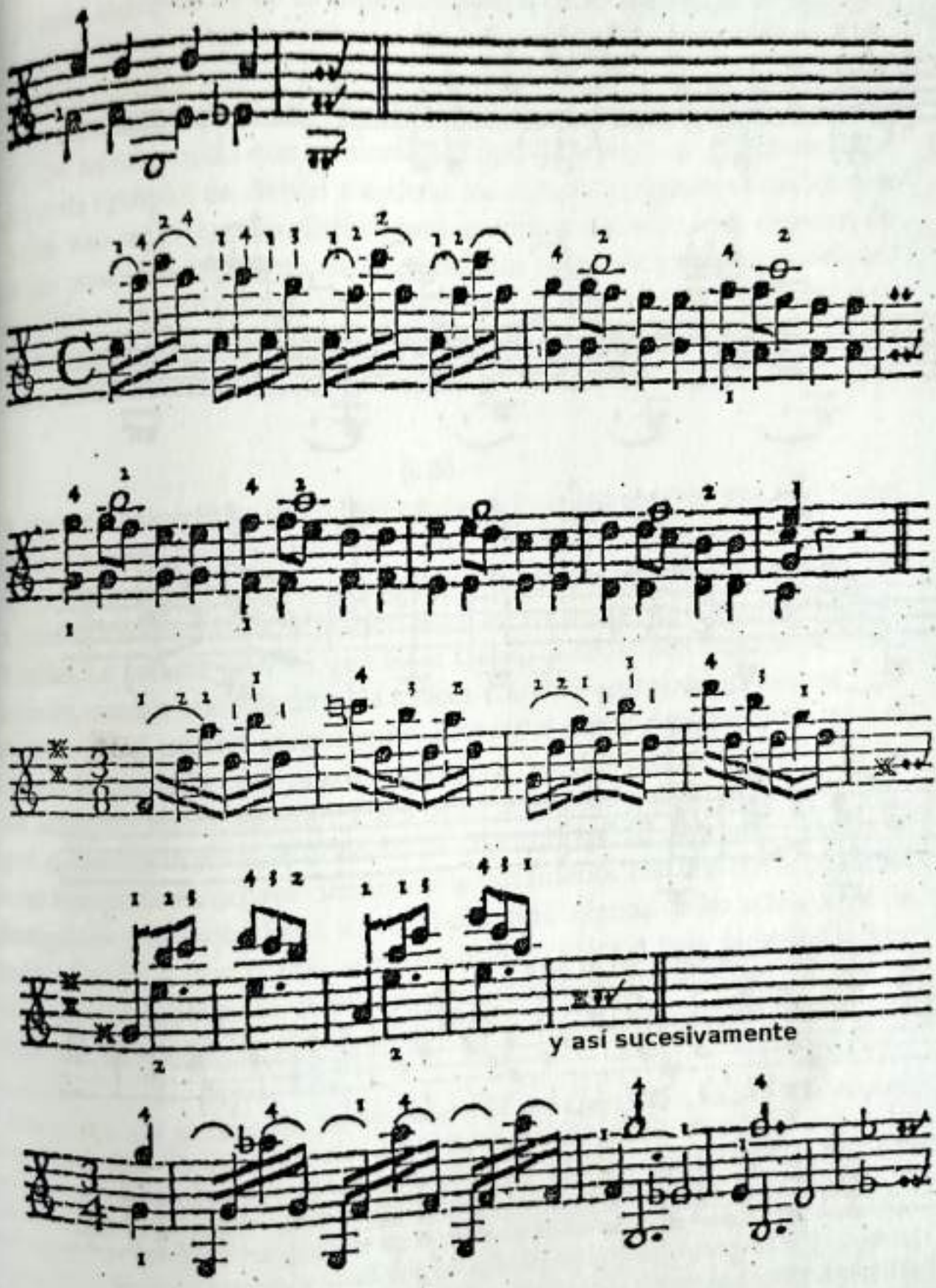
En el primer ejemplo se mantienen los dedos **primero, segundo y cuarto** a lo largo de todo el pasaje. Los otros dos ejemplos pertenecientes al N. I. utilizan la **posición mixta**. En el N. II, se ejecuta la **superposición** de la que se habló en el §. 15. En los dos ejemplos de N. III, se recurre a la **extensión** del cuarto dedo, que ya tratamos anteriormente, en el §. 9. Y, por último, en el ejemplo N. IV, se retira el primer dedo según la forma indicada en el §. 10.

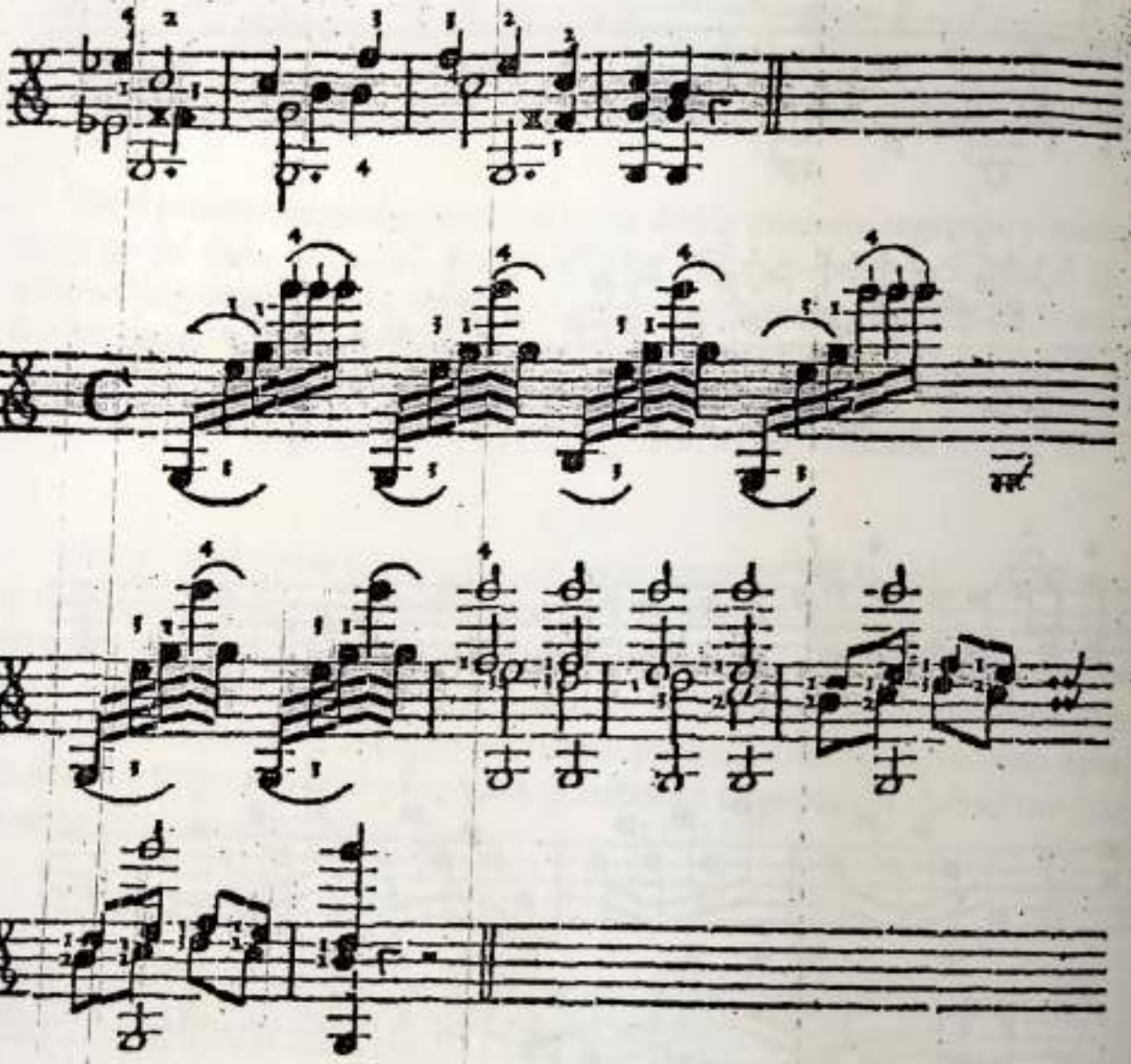
§. 18

Llegamos ahora a una forma de interpretación en la que debe usarse mayoritariamente la **posición mixta**. Son los **acordes** desplegados, llamados **arpegios**,[a] y cuya interpretación se denomina **arpegiar**. La forma de ejecutar estos **acordes desplegados** viene indicada en parte por el **compositor** y en parte la hace el **violinista** según su propio parecer. Aprovechando esta oportunidad, quiero proponer algunas realizaciones de arpegios que se me ocurren en este momento. Hélas aquí:

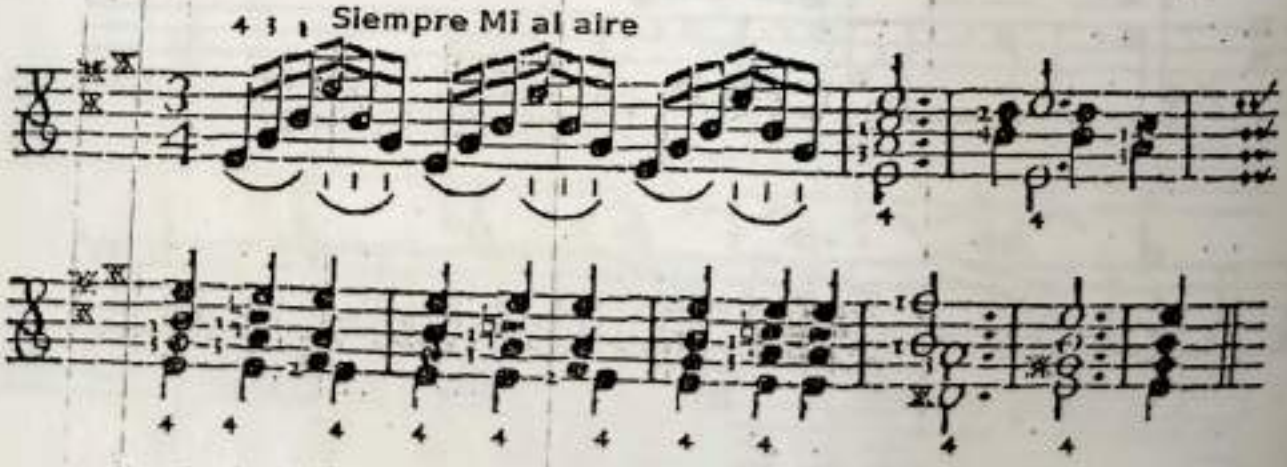


[a] Deriva de la palabra arpa (*arpa*). También se llama arpegiar (de *arpeggiare*) tocar en el estilo del arpa, es decir, no tocar las notas al mismo tiempo, sino separadas.


y así sucesivamente



Siempre Mi al aire



§. 19

En estos ejemplos se ve la **superposición**; a continuación, se ve también cómo se estira y se retira un dedo, así como dos dedos al mismo tiempo. Después, con la **posición mixta** se encuentra también la forma correcta de subir y bajar; y, por último, también se encuentran algunas modalidades de arpegiado. Del mismo modo que se muestra el tipo de **arpegio** en el primer compás de cada ejemplo, así deben sucederse los compases siguientes, en los que las notas van superpuestas. Estos pocos ejemplos son sólo una muestra de todas las posibilidades, tanto de esta posición como de los **acordes** desplegados. Pero si un principiante puede tocarlos de forma afinada, habrá sentado tan buena base que tendrá poca dificultad en interpretar pronto de forma correcta y afinada cualquier pasaje similar que encuentre.

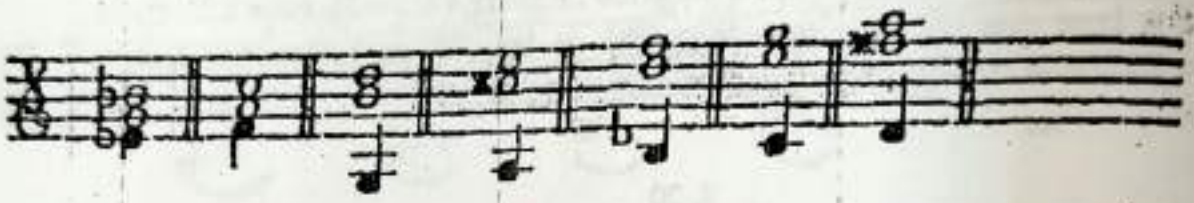
§. 20

Para acabar este capítulo debo hacer todavía una útil observación que podrá servirle al **violinista** para tocar las **dobles cuerdas** con buen sonido, fuerte y afinado. Es inevitable que cuando se golpea o se frota una cuerda, se haga que otra cuerda con la misma afinación entre en movimiento.(b) Pero esto no es suficiente. La prueba está en que en el violín, al tocar dos sonidos simultáneamente, suenan además tanto la **tercera**, como la **quinta**, la **octava**, etc., por sí mismas en el mismo instrumento. Esto sirve como demostración inequívoca con la que cada cual puede comprobar por sí mismo si puede tocar las notas afinada y correctamente. Pues, como señalo más abajo, cuando se producen o, por así decirlo, se obtienen dos notas correctamente en el **violín**, al mismo tiempo se escuchará claramente la voz inferior con una cierta cualidad amortiguada y vibrante. Pero, si, por el contrario, alguna de las notas no se ha tocado afinada, y una u otra está aún un poco alta o baja, también la voz inferior estará desafinada. Pruébese con paciencia y, quien no lo consiga de este modo, que toque al principio también la nota fundamental, marcada en

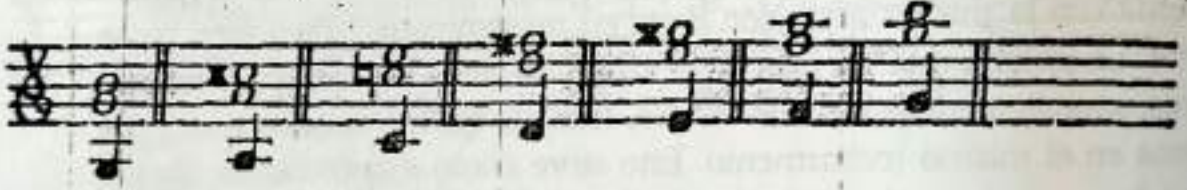
---

(b) Esto es algo que ya conocían los antiguos. Arístides Quintiliano, en *Sobre la Música*, Libro II, nos dice: *Porque si alguien excita levemente un sonido idéntico en una de las dos cuerdas mientras pulsa la otra continuadamente, verá claramente cómo se mueve la cuerda excitada.* Se puede hacer también otra prueba. Sitúese cerca de un órgano un instrumento de cuerda cuyas cuerdas no estén demasiado tensadas; entonces, cuando se toquen en el órgano las mismas notas que las cuerdas al aire del instrumento de cuerda, dichas cuerdas sonarán con ellas, aunque nadie las toque, o al menos se percibirá en ellas una fuerte vibración. O frótese en un violín no demasiado tensado y afinado algo bajo, el Sol con el tercer dedo sobre la cuerda Re: entonces la cuerda Sol al aire vibrará por sí misma.

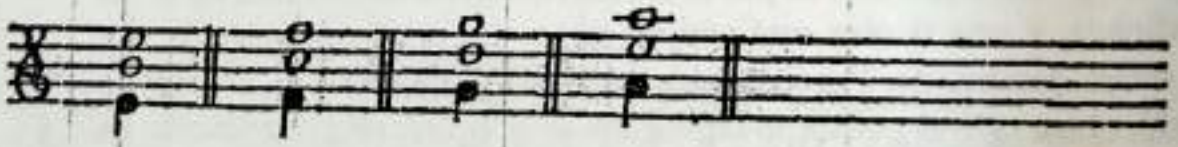
negro, y acerque el violín al oído, pues de esta manera oirá también vibrar este bajo, marcado en negro, al tocar las dos notas superiores. Cuanto más cerca del oído se sostenga el violín, más se podrá moderar el arco. Pero, sobre todo, el violín debe estar bien encordado y afinado. He aquí algunas pruebas de ello. Así se demuestra cuán poderosa es la **tríada armónica** (*trias harmonica*). Por ejemplo: Cuando las dos notas distan una **tercera menor**, se escucha como bajo su **tercera** o **décima mayor**, constituyendo, por tanto, una **tríada** bien formada.



Por el contrario, cuando las dos notas distan una **tercera mayor**, se escucha la **octava** de la nota inferior.



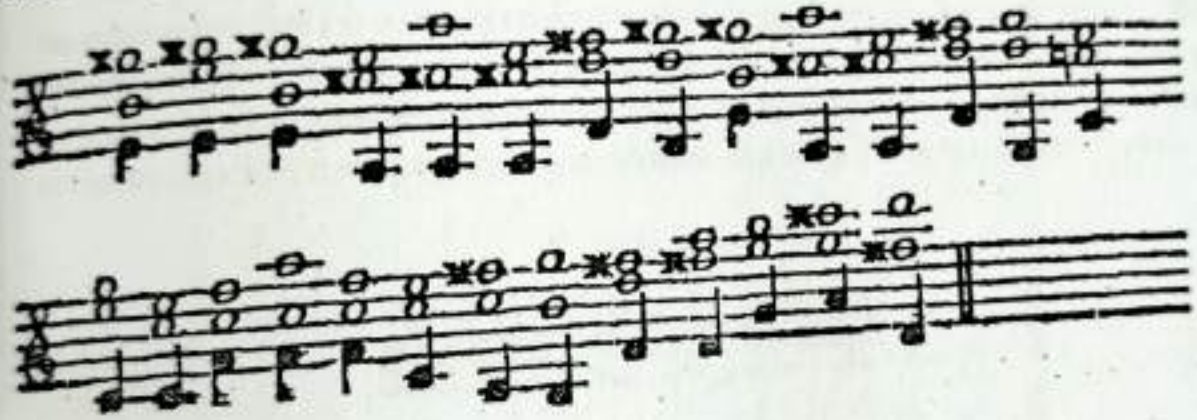
Si las dos notas distan una **cuarta justa**, entonces se escucha la **quinta** de la nota inferior.



Si las dos notas distan una **sexta menor**, entonces se escucha la **tercera** o **décima mayor**.

Con la sexta mayor suena abajo la quinta.

Se escucha todavía más claro si se tocan varias notas dobles seguidas, pues entonces la variación de esos sonidos vibrantes llama más la atención al oído. Por ejemplo:

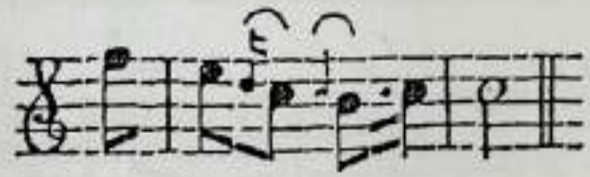


Capítulo IX

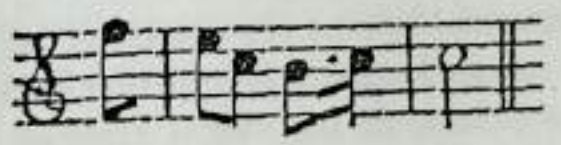
Sobre las apoyaturas y algunos adornos relacionados

§. 1

Las apoyaturas son pequeñas notitas que se sitúan entre las notas corrientes pero a las que no se les reconoce valor rítmico en el compás. Por su propia naturaleza, sirven para unir las notas entre sí y, con ello, hacer más *cantabile* una melodía. Y digo por su naturaleza, pues es imposible que un campesino no acabe su canción con apoyaturas, aproximadamente de la siguiente manera:



Pues en el fondo es sólo así:



La misma naturaleza le empuja violentamente a ello. De igual forma, el sencillo campesino habla frecuentemente, y sin saberlo, mediante figuras y cadencias. Las apoyaturas pueden ser disonancias,[a] o bien repetición de la nota anterior, ornamentación de una sencilla melodía y animación de una frase lánguida, y, por ende, lo único que cohesiona la interpretación.

---

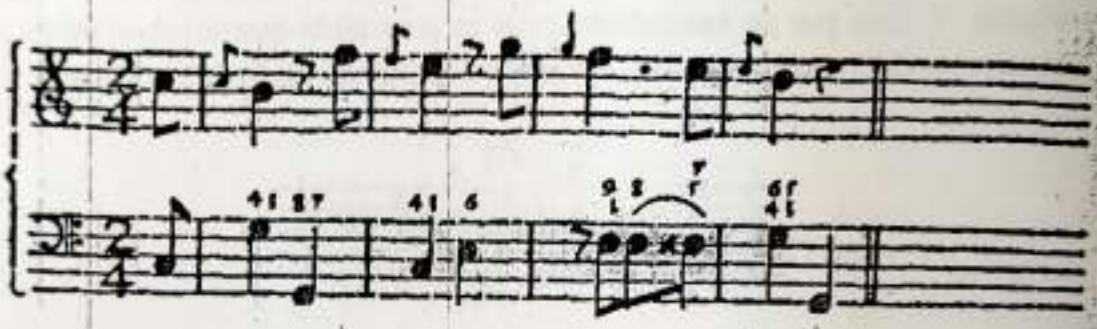
[a] A quien desconozca qué es una disonancia, se lo explicaré citando sólo las consonancias. Las consonancias son el unísono, la tercera mayor y también la menor, la quinta, la sexta y la octava. Las disonancias son todos los demás intervalos, que pueden consultarse en el §. 5 del capítulo III. La división en consonancias y disonancias, y todo lo demás, pertenece al arte de la composición.

Es, por tanto, una regla sin excepción que **la apoyatura no se separe nunca de la nota principal y que ambas se toquen en el mismo arco.**

Esto se da por supuesto, por la palabra **apoyatura**, que se apoya sobre la nota siguiente, a la que pertenece a la **apoyatura**, y no sobre la anterior.

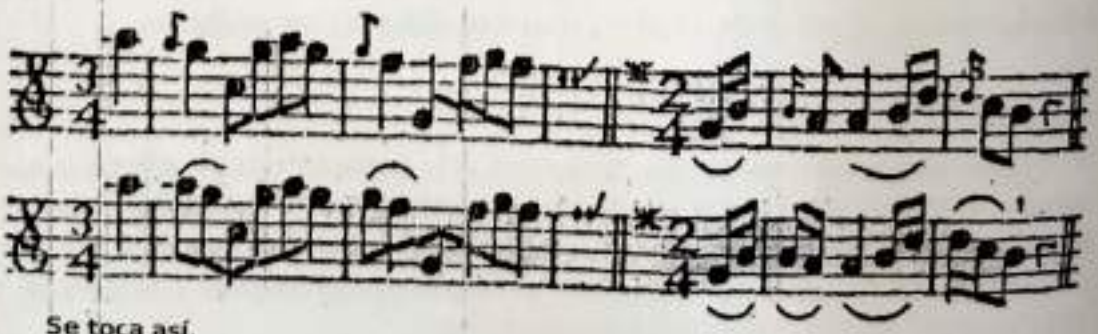
§. 2

Existen apoyaturas **descendentes** y **ascendentes**, pero ambas se dividen a su vez en [apoyaturas] **al dar** [es decir, en el tiempo fuerte de compás] y **de paso**. Las **apoyaturas descendentes** son las más naturales, pues son las que mejor expresan su verdadera naturaleza, según las reglas de la composición. Por ejemplo:



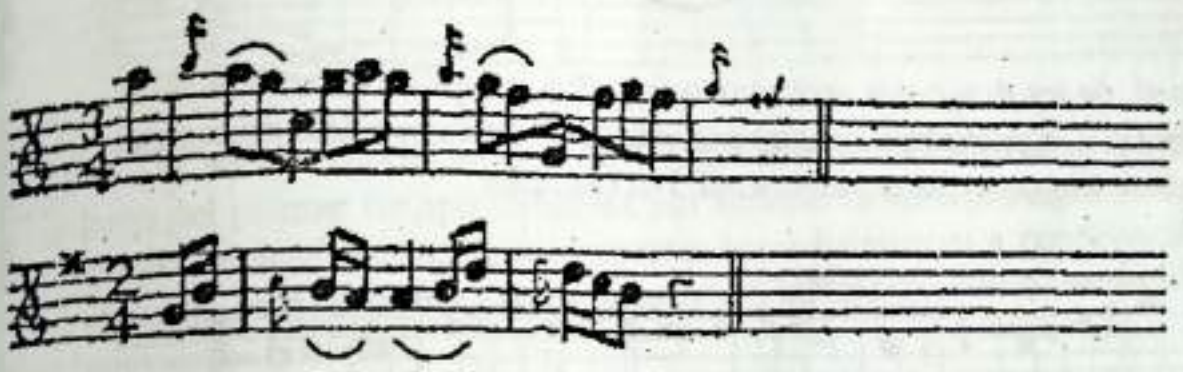
§. 3

Las **apoyaturas descendentes** son de **dos tipos**: **largas** y **breves**. De nuevo hay **dos tipos** de apoyaturas largas, de las que una dura más que la otra. Cuando la **apoyatura** está delante de una negra, corchea o semicorchea, es una **apoyatura larga**; no obstante, dura sólo la mitad de la nota que le sigue. Por tanto, la **apoyatura** se mantiene el tiempo que equivale a la mitad de la duración de dicha nota, a la que se liga de forma muy suave. El valor que pierde la nota lo recibe la **apoyatura**. He aquí algunos ejemplos:



Se toca así.

Todas las apoyaturas descendentes podrían escribirse como notas reales e incluirse en el compás. Pero si llega un intérprete que no sepa qué son las apoyaturas escritas o que esté acostumbrado a adornar todas las notas, ¿cómo quedarían entonces la melodía y la armonía? Apuesto que alguien así todavía añadiría una apoyatura larga y la tocaría de este modo:

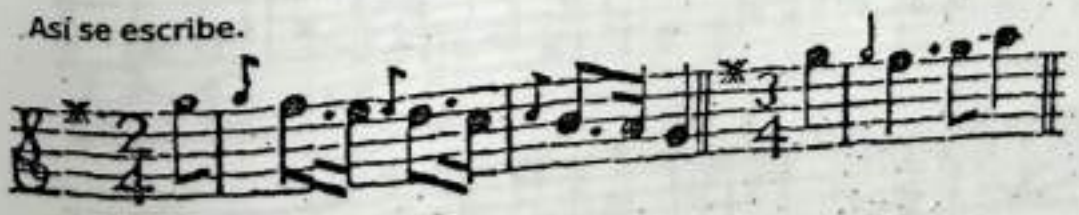


Lo cual no resulta nada natural, sino exagerado y confuso.[b] Es una lástima que los principiantes cometan este error tan frecuentemente.

§. 4

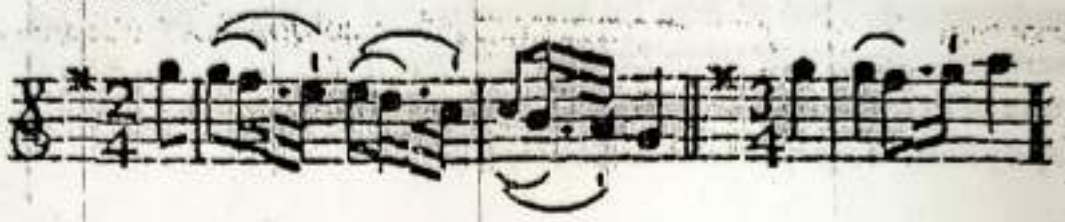
El segundo tipo de apoyaturas largas, a las que se puede denominar apoyaturas muy largas, se encuentran, en primer lugar, en las notas con puntillo; en segundo lugar, en las blancas, si están inmediatamente al principio del compás de 3/4; o si están en los compases de 2/4 o de 4/4, sólo entran una o dos como máximo, de las cuales una está señalada con una apoyatura. En estos casos, la apoyatura se mantiene más tiempo. En las notas con puntillo, la apoyatura se mantiene tanto como dure la nota, mientras que en lugar del puntillo se tocará la nota del mismo nombre y sonido, de igual forma que si tuviera un puntillo, pues se levanta el arco y la última nota se toca tan tarde que, mediante un rápido cambio de arco, se escuche la siguiente nota inmediatamente después. Por ejemplo:

Así se escribe.



[b] *Ni te quedes corto con tu servicio ni te excedas en él de forma inmoderada.* Horacio: *Lib.* III. Sat. V.

Así se toca.



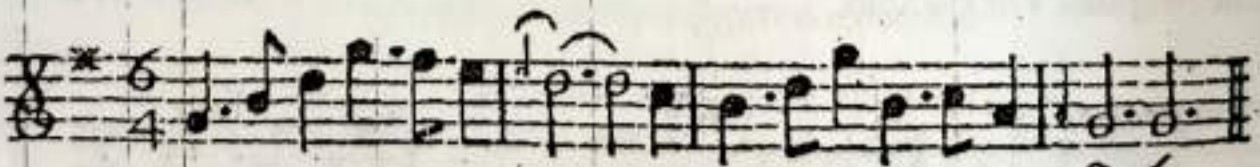
Pero si, de los dos casos arriba mencionados, se quiere tocar una blanca con **apoyatura**, la **apoyatura** recibirá tres partes de su valor y sólo en la cuarta parte se tocará la nota que se ornamenta. Por ejemplo:

Así se escribe.

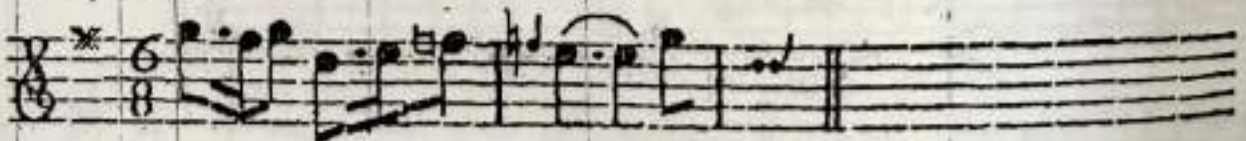
Así se toca.

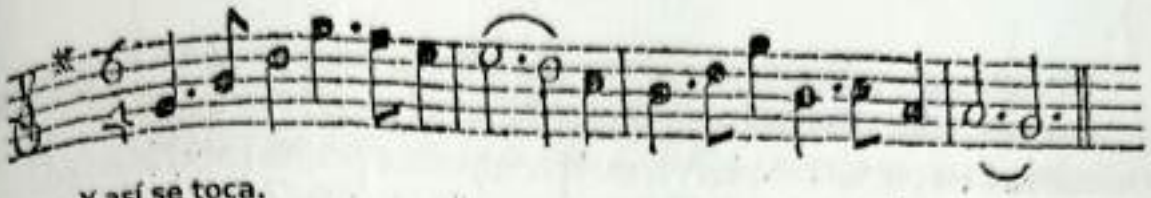
§. 5

Hay otros casos, que atañen a la interpretación de las notas con puntillo, en los que se utiliza la **apoyatura más larga**. Por ejemplo, en los compases de 6/4 y 6/8, a menudo se ligan dos notas de igual nombre y sonido, la primera de las cuales tiene un puntillo. En ese caso, la **apoyatura** se mantendrá todo el tiempo que dure la nota con su el puntillo. Por ejemplo:



Así se escribe.





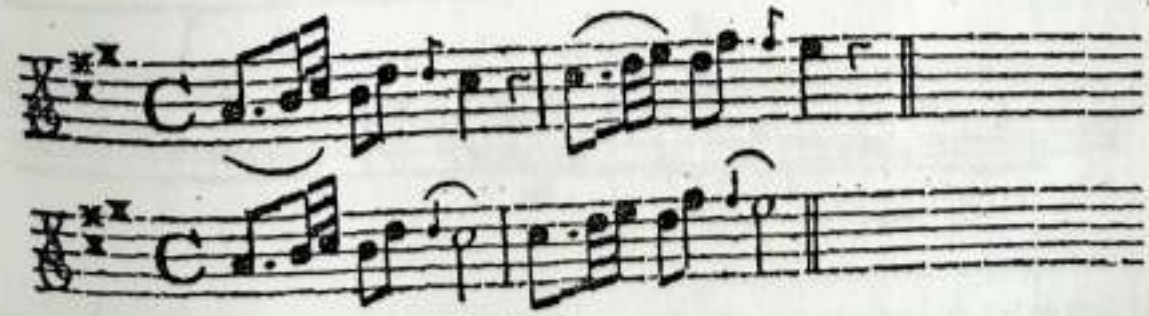
Y así se toca.

Del mismo modo, en el ejemplo siguiente se mantiene la apoyatura a lo largo del primer tiempo completo, sin abordar la nota principal hasta el segundo tiempo, tocándose las restantes inmediatamente a continuación. Sin embargo, esto no puede hacerse siempre en las blancas, como veremos con las apoyaturas cortas.

Así se escribe.

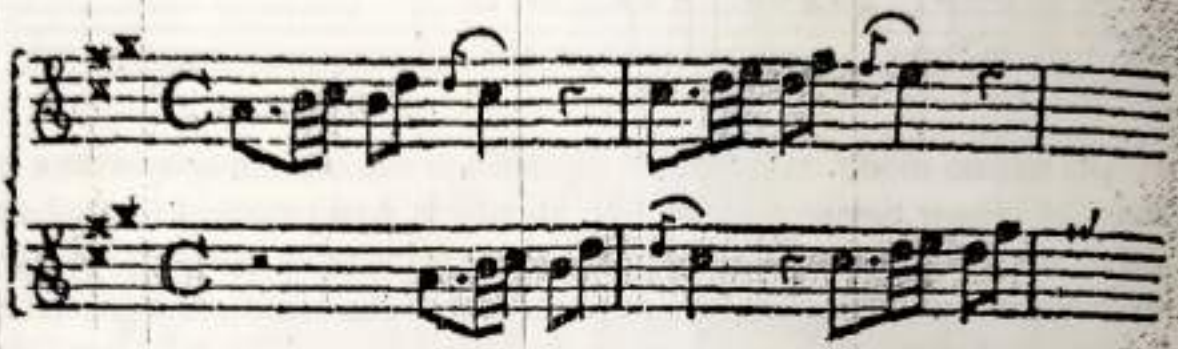
Y así se toca.

En ocasiones hay un silencio donde todavía debería escucharse la nota. Si es el compositor quien lo ha escrito así, el violinista deberá suplirle y mantener la apoyatura tanto como dure la siguiente nota, que a su vez ocupará el lugar del silencio. Por ejemplo:



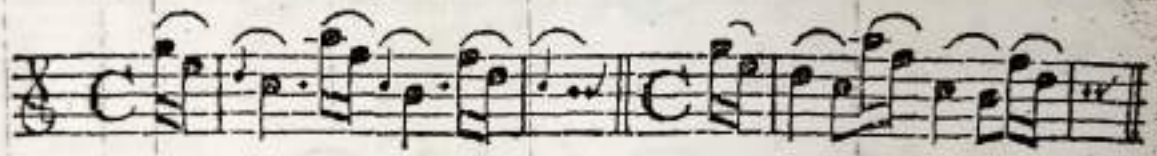
Así se debe escribir y también tocar.

Sin embargo, para ello se requiere entender la composición o ser juicioso, y mis enseñanzas se entenderán completamente cuando se toque solo. Pues, en realidad, en piezas con más voces, el compositor podría haberlo exigido de esta manera, considerando el curso de la voz inferior. Por ejemplo:



§. 6

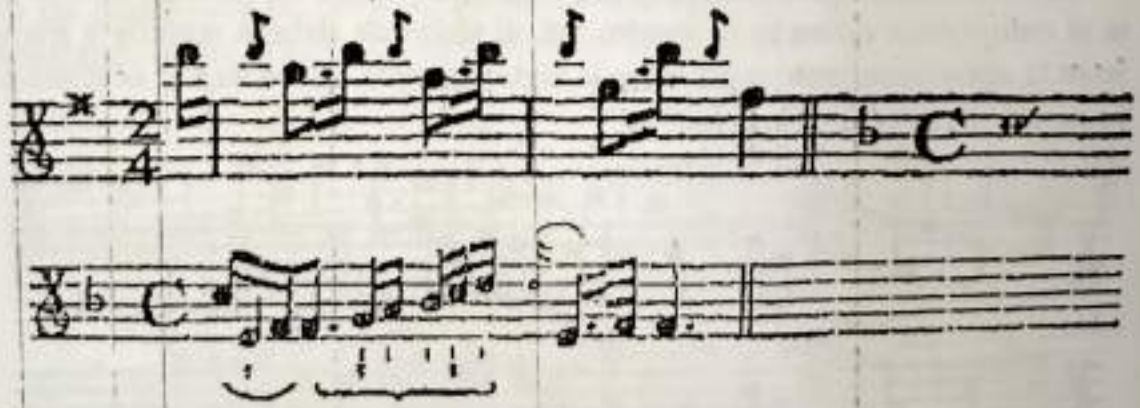
Pero las **apoyaturas largas** no siempre surgen de la nota anterior. También se las puede atacar directamente. Por ejemplo:



Así se escriben. **Así deben tocarse.**

§. 7

Tampoco vienen siempre de un sonido próximo, sino de cualquier altura. Y en ese caso hacen[o] de retardo de la nota anterior.



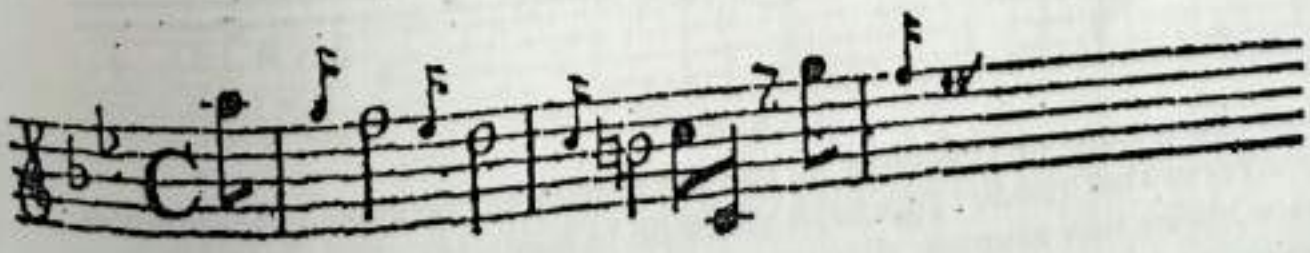
[o] Esta es la *figura retardationis*. El primer ejemplo es también una repetición que se encuentra entre las figuras retóricas y se denomina con el acertado nombre de anáfora.

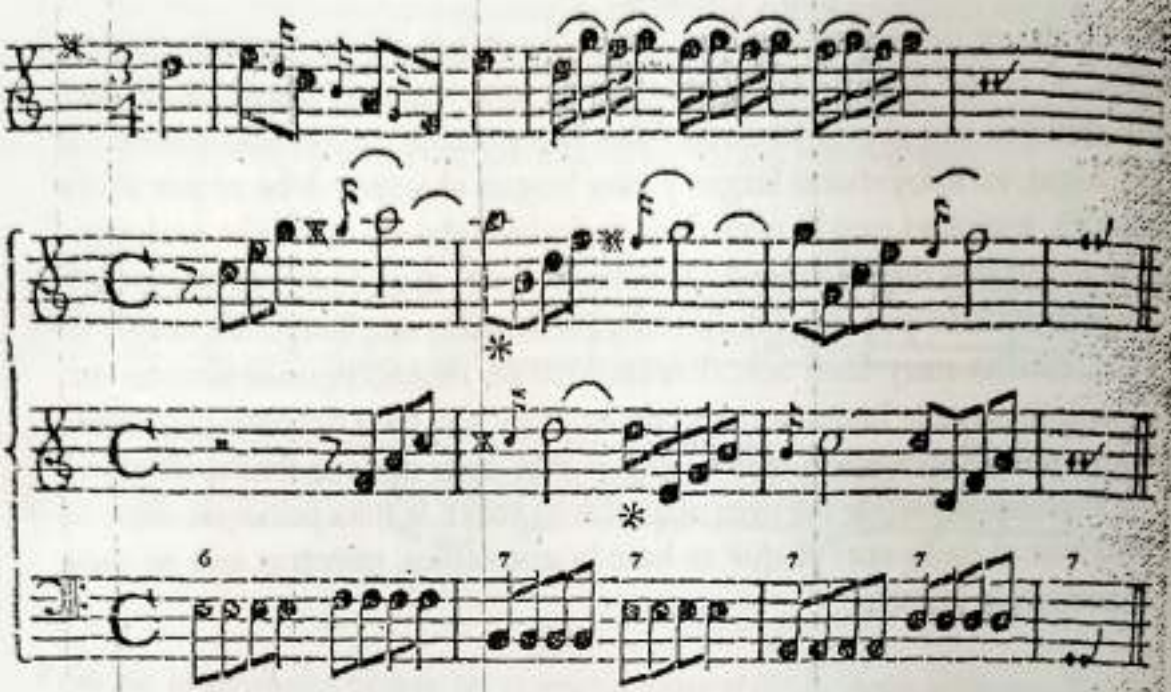
§. 8

Sobre todo, se debe observar en primer lugar que, en las apoyaturas descendentes, no se use nunca una cuerda al aire, sino que, cuando se dé el caso, se toque siempre con el cuarto dedo sobre la siguiente cuerda más grave. En segundo lugar, en apoyaturas largas y muy largas, el acento debe recaer sobre la apoyatura, mientras que la nota de la melodía debe ser débil. Sin embargo, esto debe ejecutarse disminuyendo la velocidad del arco. El acento debe también venir precedido por un sonido suave. En la apoyatura larga, de la que se trata aquí, resulta muy fácil acentuar levemente, dejando que el sonido aumente paulatinamente hasta la mitad de su duración, para después disminuir del mismo modo, de suerte que se llegue a la nota de la melodía en *piano*. Cuídese especialmente de no presionar el arco sobre la nota principal. Sólo se debe levantar el dedo con el que se hace la apoyatura, mientras que se pasa muy suavemente el arco.

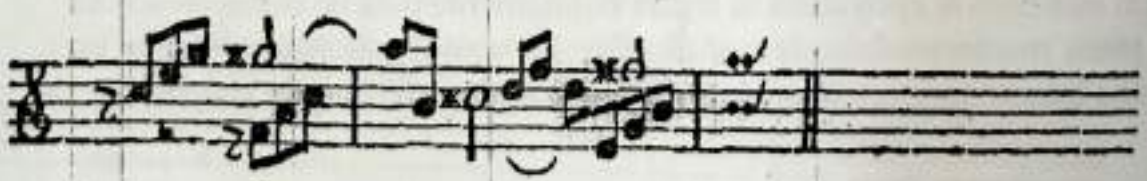
§. 9

Existen también **apoyaturas** cortas en las que la **fuerza** no recae en la apoyatura, sino en la nota principal. La **apoyatura corta** se hace tan rápidamente como sea posible y no se toca fuerte, sino muy débilmente. Esta apoyatura corta se usa cuando se suceden varias blancas y todas están marcadas con una notita de apoyatura; o también cuando sólo hay una blanca incluida en un pasaje que sea imitado inmediatamente por una segunda voz a la **cuarta** superior o a la **quinta inferior**; o cuando se observe que la armonía y, con ella, el oído de los presentes, se vea perjudicada por una **apoyatura larga** y, por último, en un **Allegro** u otro tempo vivo en que algunas notas descienden consecutivamente o por terceras, estando todas ellas precedidas por apoyaturas. En este caso, la **apoyatura** se tocará rápidamente para no restar vivacidad a la pieza manteniéndola demasiado. Siguen aquí algunos ejemplos en los que una interpretación con apoyaturas largas sonaría demasiado pesada.





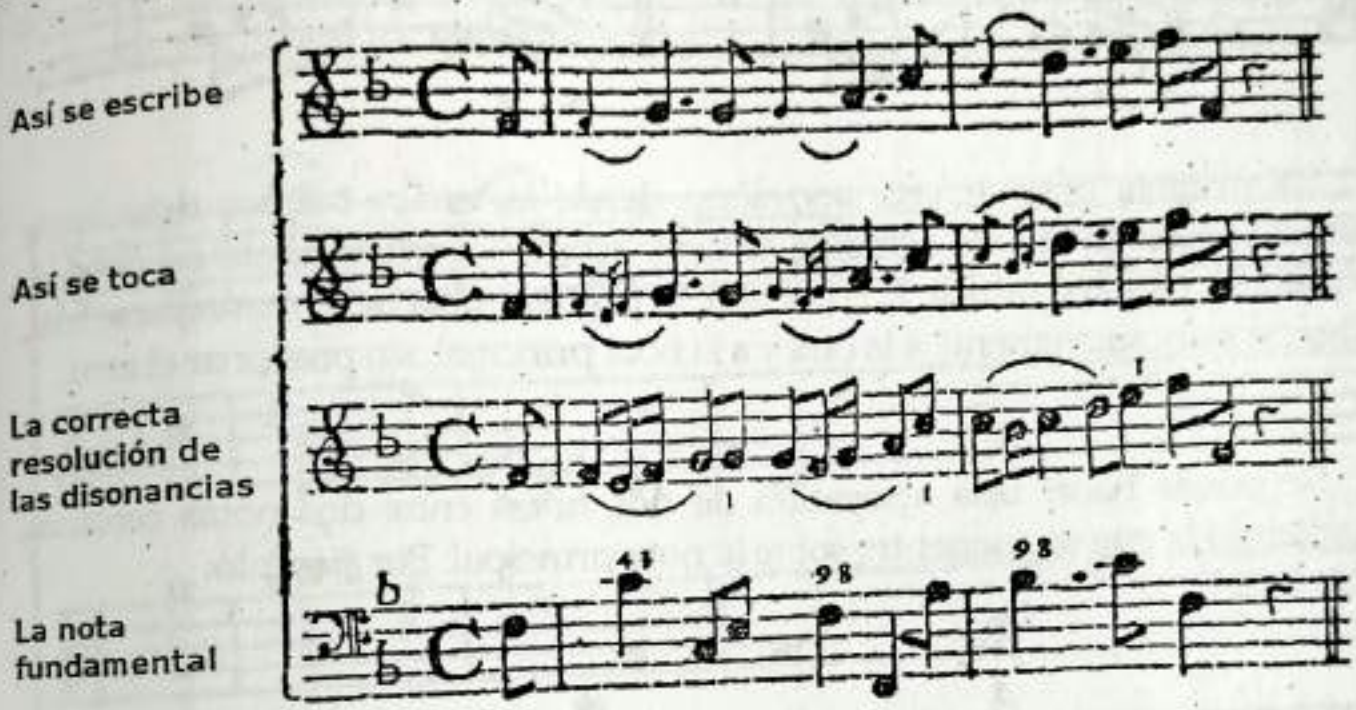
En estos retardos de séptima, se debería esperar a la corchea (*) para resolver la apoyatura, como se dice en el §. 5; no obstante, el resultado no me agrada si hay una segunda voz. Pues, en **primer lugar**, la **séptima** es la nota fundamental y no tiene su preparación adecuada; aunque acaso haya quien opine que el oído será engañado por el cromatismo de la apoyatura y, por medio de este retraso, lo disfrutará como un bello **retardo**. En **segundo lugar**, la sonoridad de la primera mitad del compás es tan desagradable que, si las notas no se tocan rápido, la **disonancia** resultaría insoportable al oído. Por ejemplo:



§. 10

Las **apoyaturas ascendentes** no son tan naturales como las **descendentes**, especialmente las que se originan a partir de la siguiente nota, y más si dista un tono, pues son siempre **disonancias**. Pero, ¿quién desconocerá que las **disonancias** deben resolverse descendentemente y no ascendentemente? Por tanto, se actuará muy razonablemente si se añaden algunas notas intermedias

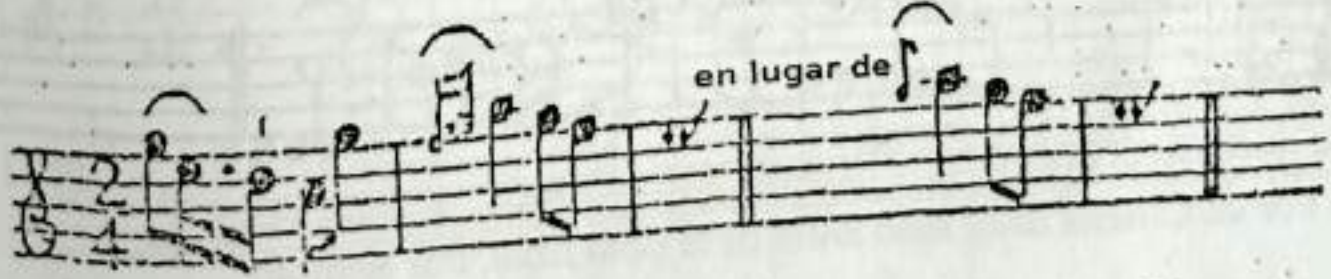
que complazcan al oído mediante la correcta resolución de las disonancias y perfeccionen tanto la melodía como la armonía. Por ejemplo:



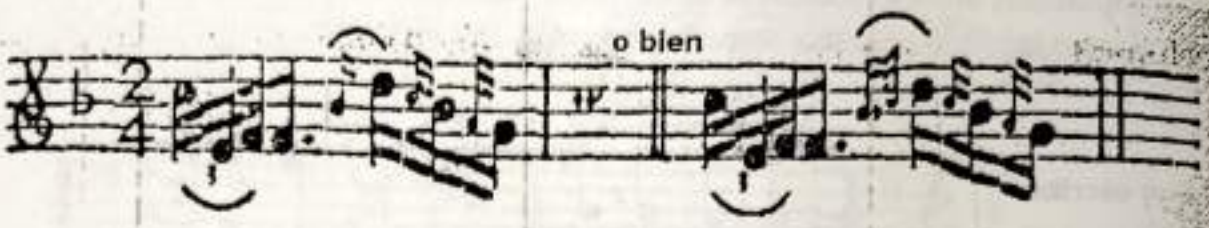
De este modo, la fuerza recae sobre la primera nota de la apoyatura, a la que la nota principal se une suavemente, tal como ya se ha mostrado en el §. 8. Sin embargo, aquí tampoco se debe presionar con el arco en la nota fundamental.

§. 11

También se suele hacer la apoyatura ascendentemente desde la tercera inferior, como si pareciera surgir desde la nota inmediatamente inferior. Pero, generalmente, en este caso, se hace con dos notas. Por ejemplo:



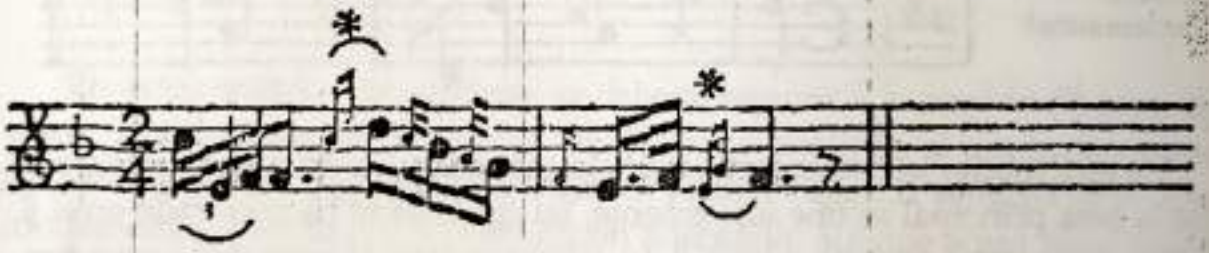
Si se puede utilizar libremente, la apoyatura se suele hacer así:



La primera nota de esta apoyatura desde la tercera inferior debe llevar puntillo, mientras que la segunda se debe acortar. Y exactamente así debe interpretarse esta apoyatura. En concreto, la primera nota debe mantenerse más, y ligarse muy suavemente a la otra y a la nota principal, sin presionar el arco.

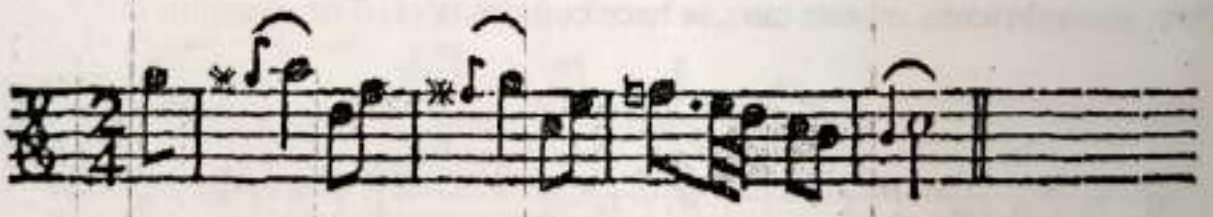
§. 12

Se puede hacer una apoyatura de dos notas entre dos notas cercanas, añadiendo la que se encuentre sobre la nota principal. Por ejemplo:

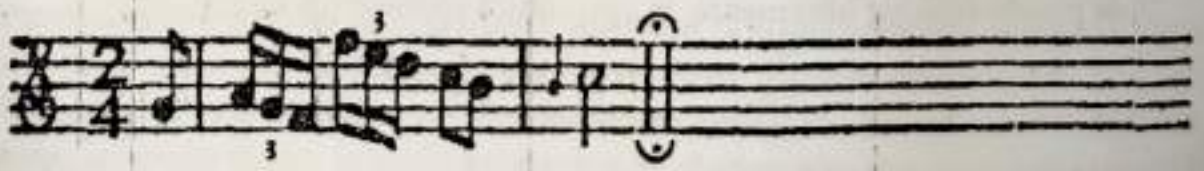


§. 13

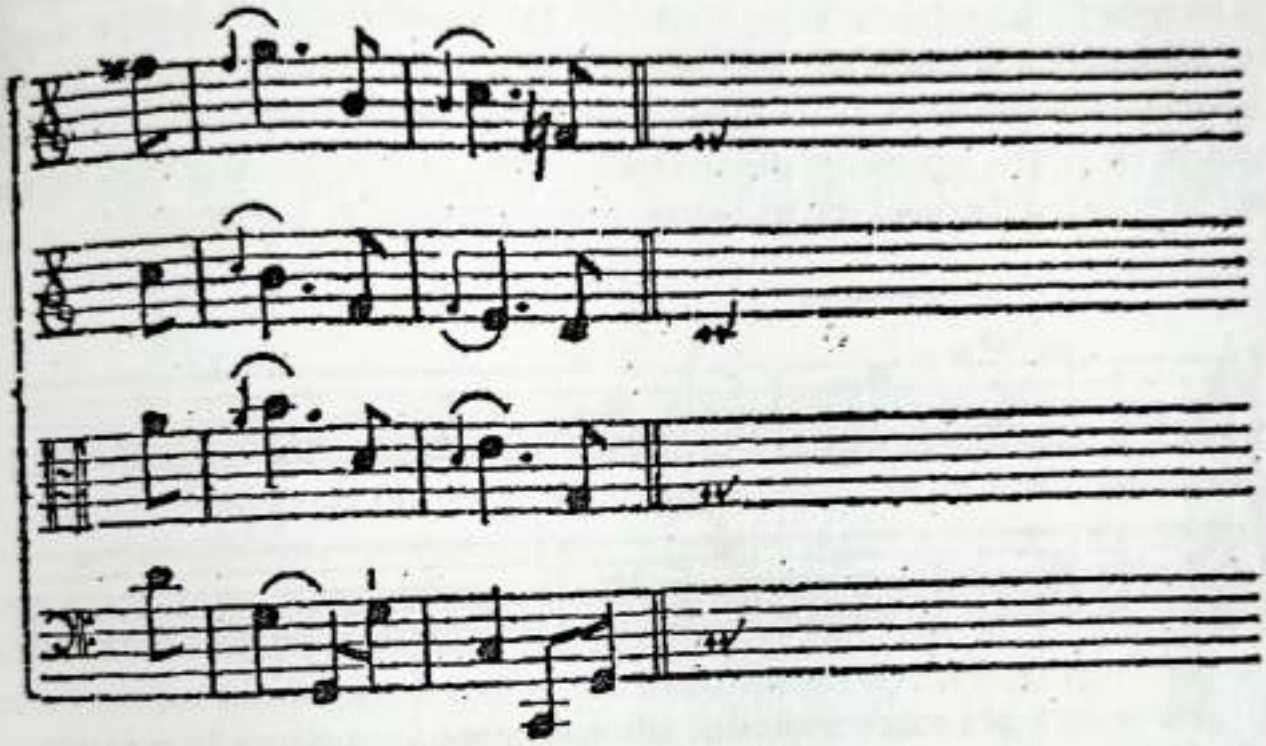
Si se quiere hacer una apoyatura **ascendente** hasta la nota inmediatamente superior, es de buen efecto alterarla ascendentemente un semitono. Por ejemplo:



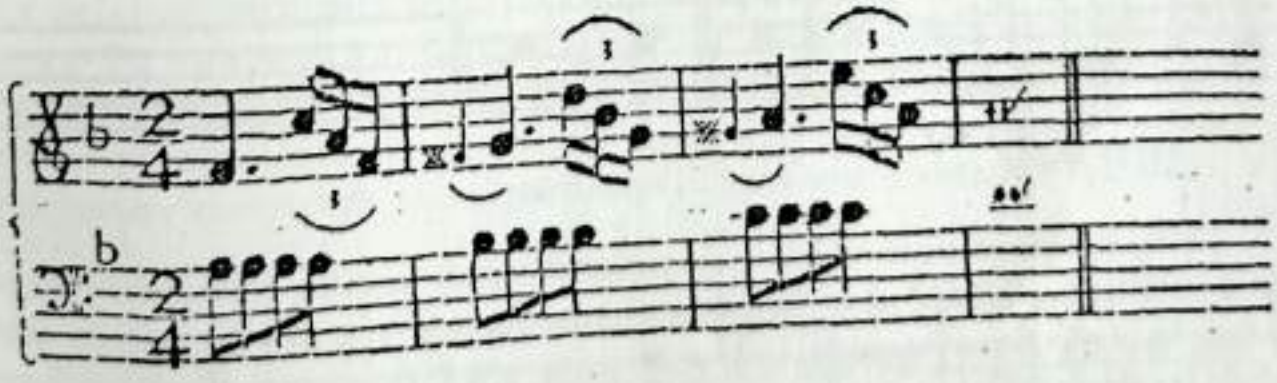
Por ello, suena muy bien antes de la nota final. Por ejemplo:



Y la **séptima mayor**, acompañada por la **segunda** y la **cuarta**, combina bien con la apoyatura ascendente por semitono y produce una buena sensación en el ánimo de los oyentes, especialmente si hay también apoyaturas en las demás voces y se tocan con exactitud.



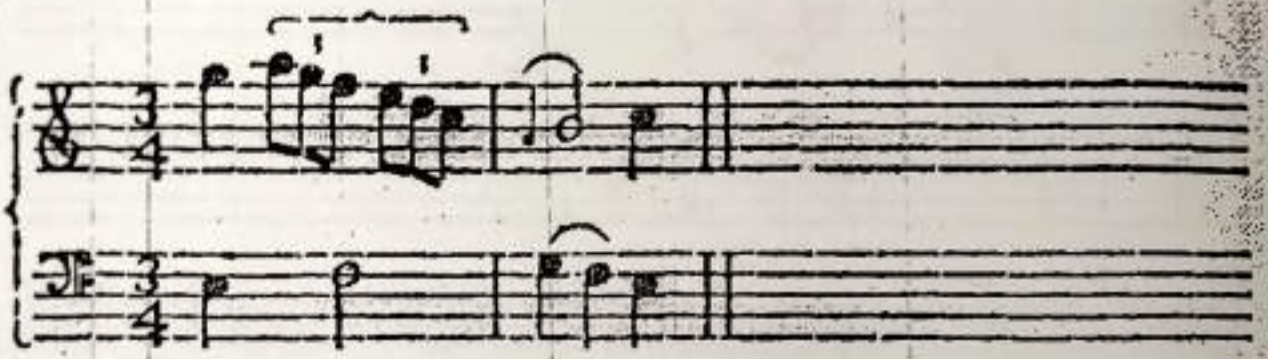
A ello también se añade la quinta aumentada, que justifica por sí misma el uso de la apoyatura de semitono. Por ejemplo:



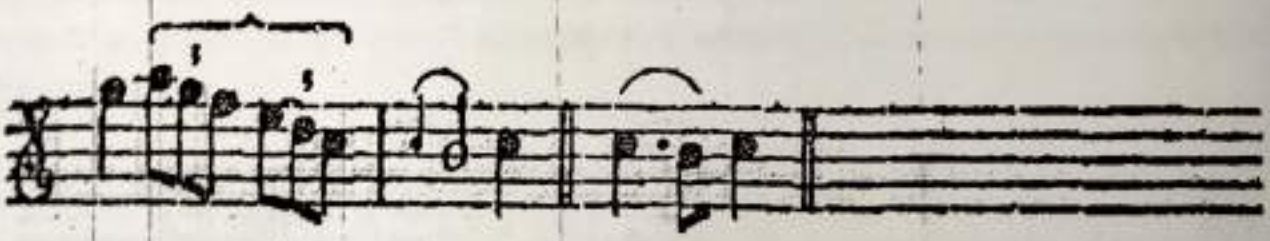
Pero no se olvide que la fuerza debe caer sobre la apoyatura, mientras que la nota principal debe ser débil. De esto deriva el tipo de interpretación expuesto en el §. 8.

§. 14

Por tanto, la **razón** y el **oído** nos convencen de que una apoyatura larga que ascienda un **tono**, tocada tal y como está escrita, rara vez suena bien, mientras que si es de **semitono** el resultado siempre será bueno, pues como deriva de la **tercera mayor**, de la **cuarta aumentada** o de la **sexta aumentada**, o bien de la **quinta aumentada**, la **segunda aumentada** o la **séptima mayor**, se resuelve de acuerdo con las reglas de la armonía. Aquel que escribe una **apoyatura ascendente de un tono** en un pasaje descendente, en el que cualquiera haría una **apoyatura descendente**, salvo indicación en contra, expone así su poca familiaridad con las reglas de la composición. Por ejemplo:



¿No es esto, por así decir, un caso de apoyatura ascendente "traída por los pelos", cuando lo natural sería esto?

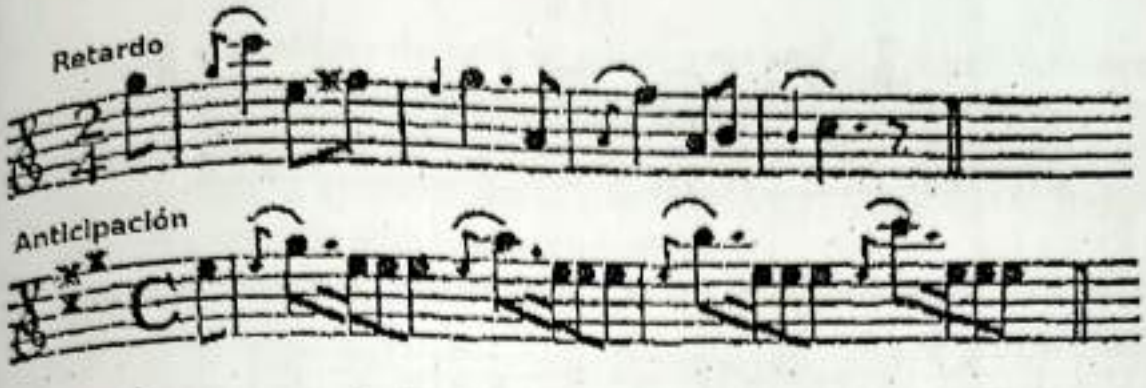


Así se toca.

Pues las **apoyaturas** no han sido pensadas para aportar confusión y dureza a la interpretación, sino que deben cohesionarla y, con ello, hacerla más delicada, melodiosa y agradable al oído.

§. 15

Las **apoyaturas ascendentes** también se utilizan muy a menudo desde notas muy alejadas, al igual que ocurre con las **apoyaturas descendentes**, de lo cual se habló en el §. 7. He aquí un ejemplo:



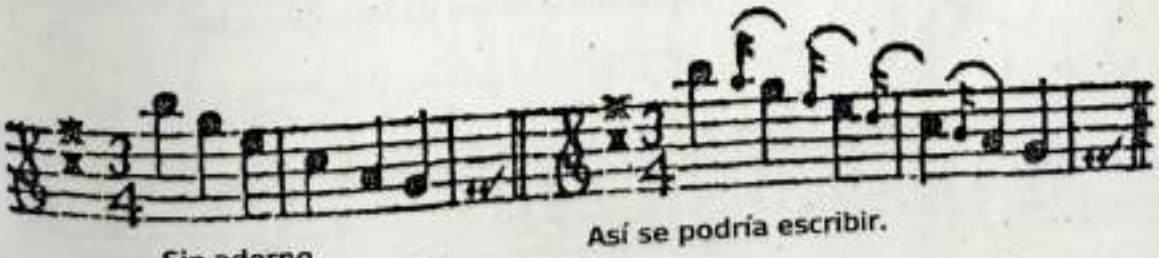
También aquí recae siempre la fuerza sobre la apoyatura y se toca según la regla dada en el §. 8.

§. 16

Éstas sólo han sido las **apoyaturas** al dar que el **compositor** debe o, al menos, debería y puede indicar, si alberga la reconfortante esperanza de una buena interpretación de sus obras. Y, aun con todo ello, se martirizarán cruelmente algunas buenas composiciones. Llegamos ahora a las **apoyaturas de paso, apoyaturas intermedias** y otros adornos similares en los que la **fuerza** recae sobre la **nota principal** y que apenas son utilizadas por los compositores. Por ello son adornos que el **violinista** debe saber aplicar en el lugar apropiado, según su buen criterio. Aquí se presentan a continuación.

§. 17

Los primeros son las **apoyaturas de paso**. Estas **apoyaturas** no toman su valor de la nota principal a la que afectan, sino que deben tocarse sobre la nota anterior. Su interpretación podría indicarse mediante pequeñas notas, pero sería algo muy nuevo e inusual. Quien lo quiera expresar así, lo escribirá ya en notas correctamente distribuidas en el compás. Estas **apoyaturas de paso** suelen usarse en series de notas que distan entre sí una **tercera**. Por ejemplo:

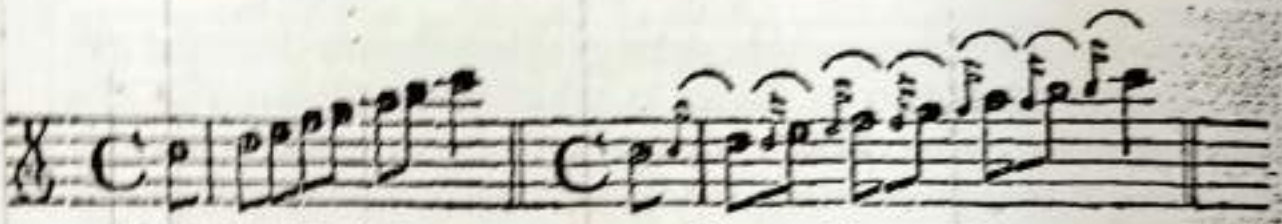


Pero se tocan y se escriben preferiblemente así:

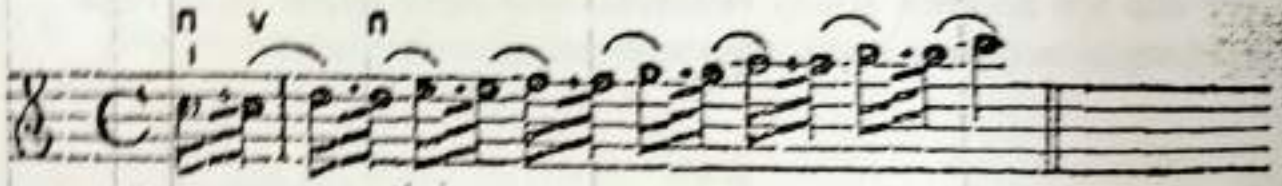
La semicorchea se ataca muy suave y débilmente, y la fuerza recae siempre sobre la corchea.

§. 18

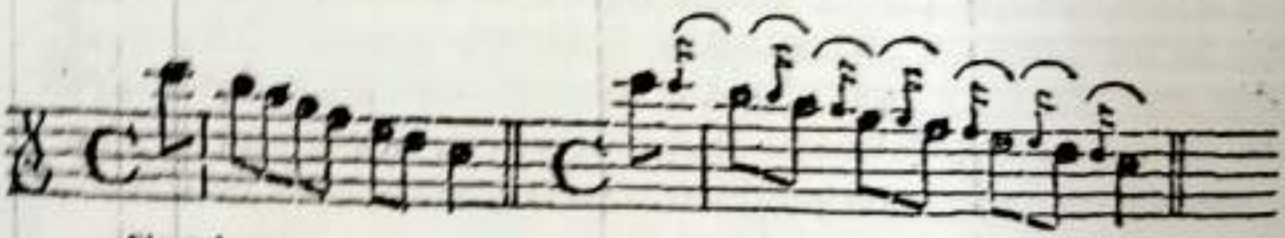
Las apoyaturas de paso también se pueden aplicar en notas que ascienden o descienden por grados conjuntos. Por ejemplo.



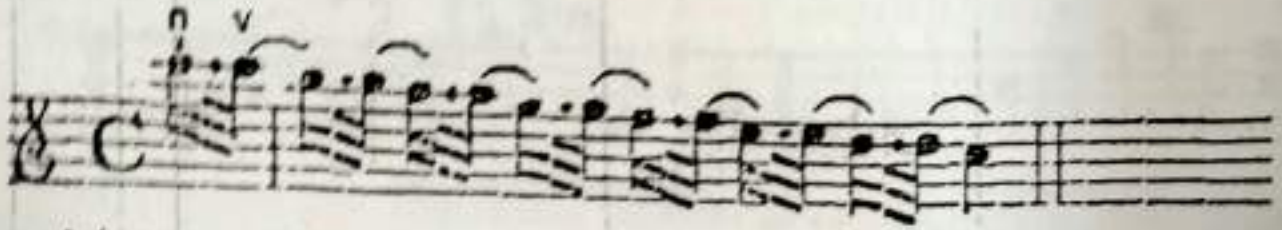
Las notas sin adorno. Así se podría escribir.



Así es como se toca.



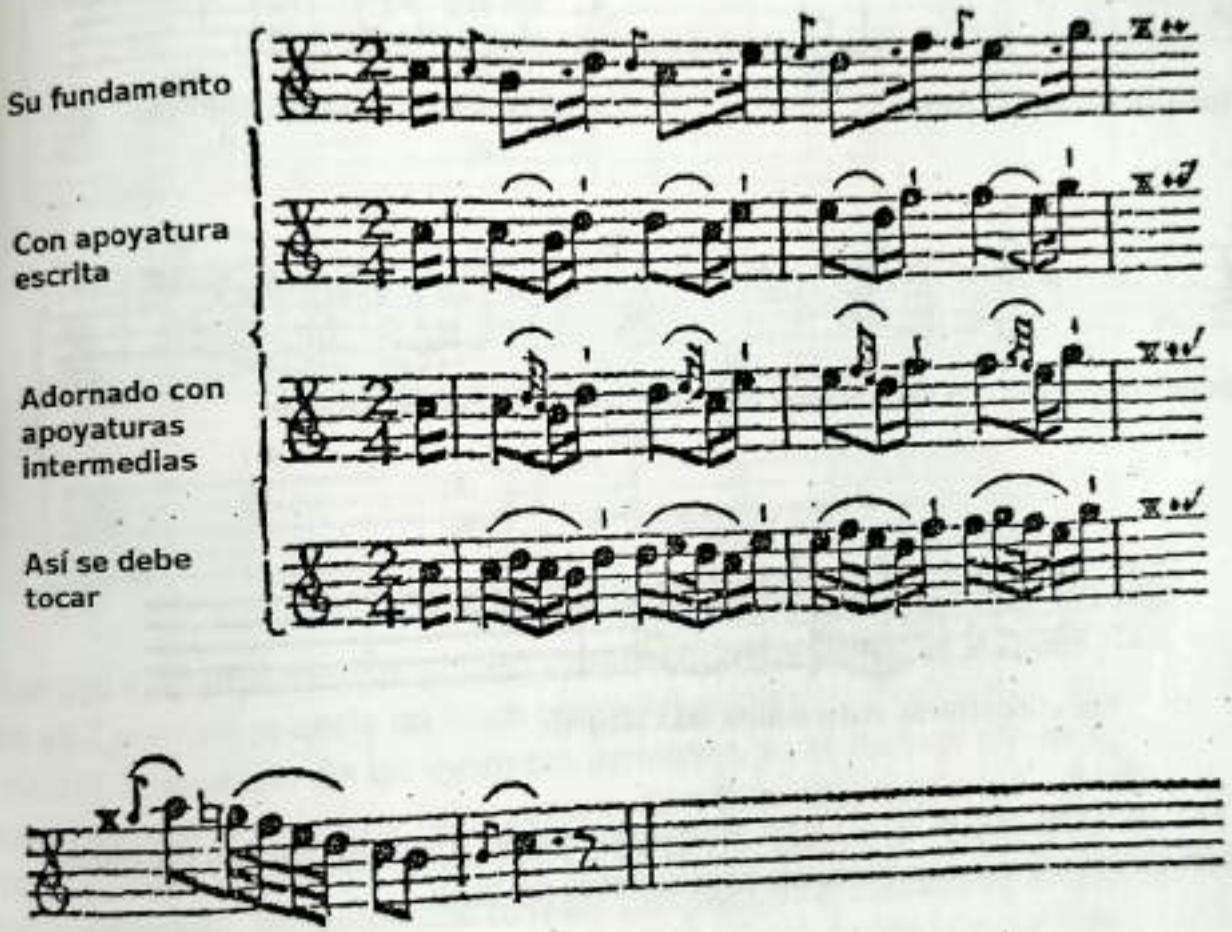
Sin adorno. Indicando la forma de interpretación.



Así es como se toca y es la mejor manera de escribirlo.

§. 19

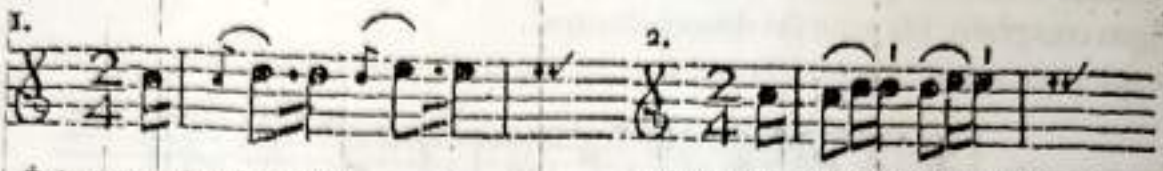
Entre las **apoyaturas de paso** se encuentran también aquellos adornos improvisados a los que llamaré **apoyaturas intermedias ascendentes y descendentes**. Se sitúan ente la **apoyatura** y la **nota principal** y descienden muy suavemente desde la apoyatura hacia la nota principal. Obsérvese su forma y su origen completo. He aquí las **descendentes**.



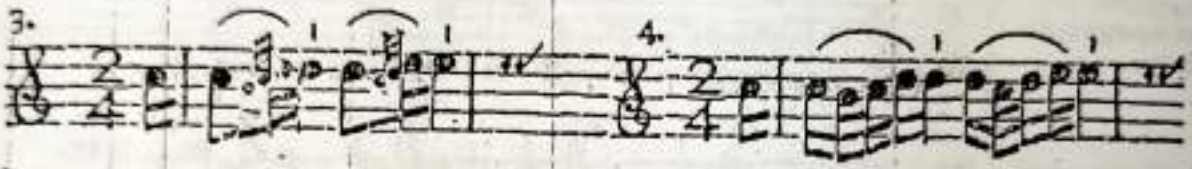
Pero si se quiere tocar todavía mejor y más alegremente, se deberá atacar con fuerza la primera nota de cada tiempo, ligándola muy suavemente a las restantes, tocando la penúltima nota con puntillo y retrasando la última, pero tomando cada tiempo en un arco. Por ejemplo:

§. 20

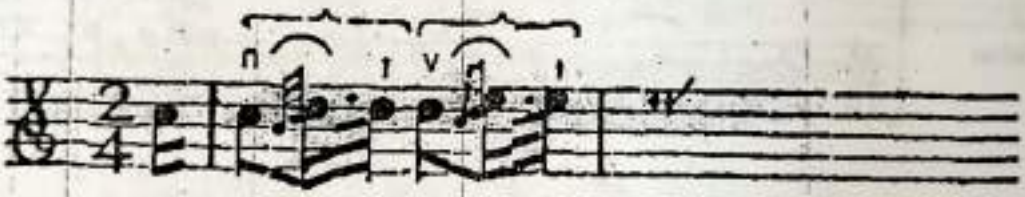
Las apoyaturas intermedias ascendentes también se tocan así y se debe observar lo mismo. Por ejemplo:



Éste es su fundamento. Aquí se escriben las apoyaturas.



Éste es su aspecto con apoyaturas intermedias. Así debe tocarse.



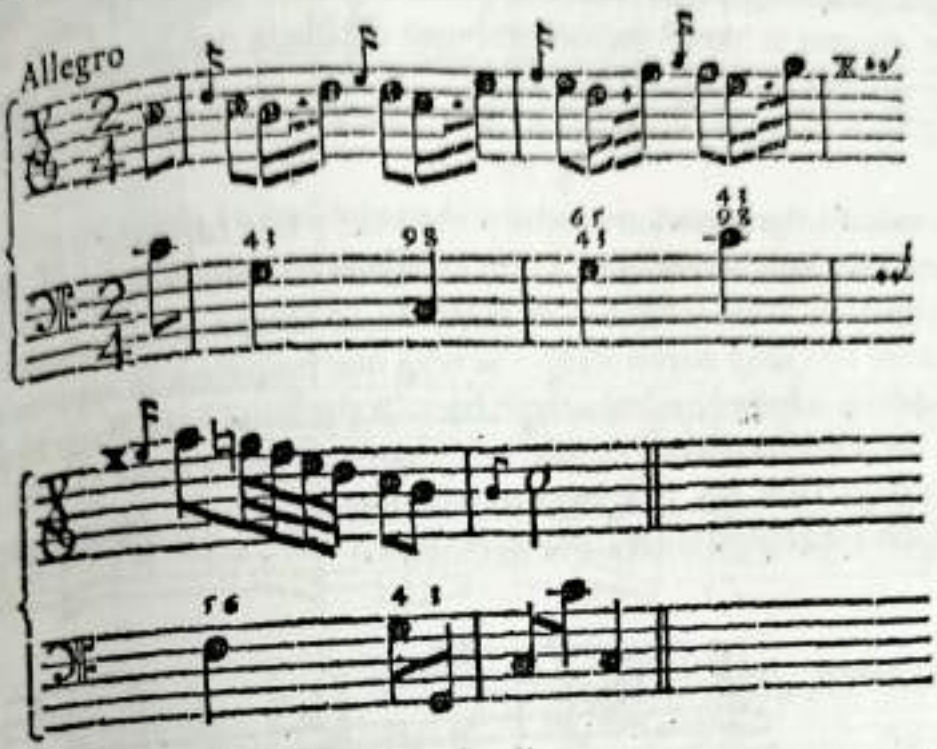
Por el contrario, esto suena más alegre.

Ya se sabe por el §. 10 que estas apoyaturas intermedias ascendentes sirven de apoyo a las apoyaturas ascendentes de tono.

§. 21

Hoy en día, es evidente que un violinista debe saber distinguir correctamente qué tipo de adorno ha establecido el compositor y si él todavía puede añadir alguno, como se ve claramente en los §§. 19 y 20. Pues, ¡qué mal sonaría si el violinista quisiera además añadir una apoyatura larga adornando la apoyatura ya incluida por el compositor! Es decir, por ejemplo:

Pero este adorno innecesario se sigue usando. Entiéndaseme bien, hablo de una apoyatura larga sobre la que recae el acento.



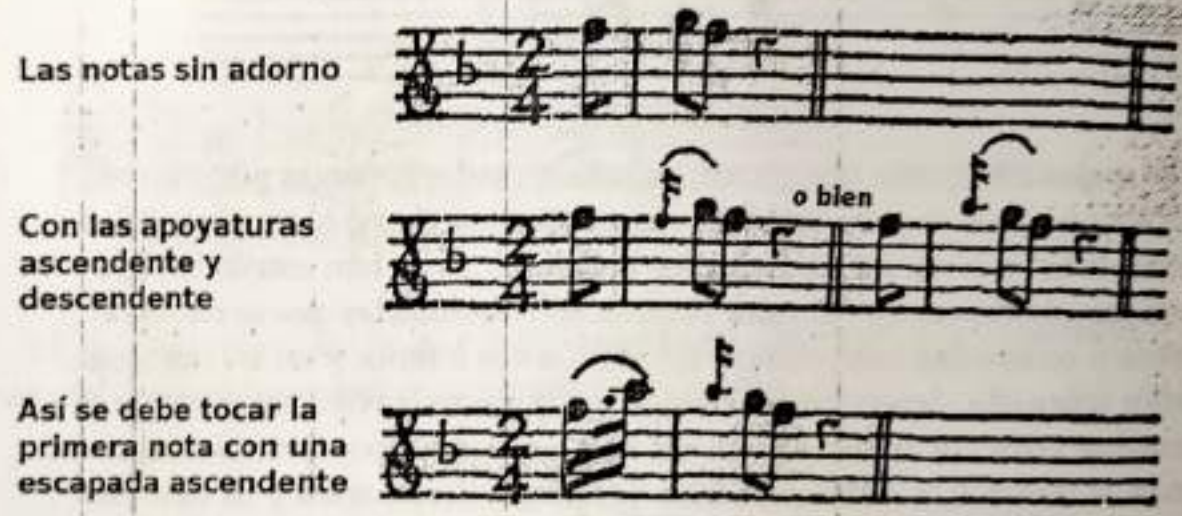
Los malos intérpretes que gustan de adornar todas las notas pueden descubrir aquí por qué se enoja un buen **compositor** cuando no se toca la música tal como él la escribió. En los ejemplos anteriores, ya se han escrito las **apoyaturas descendentes** con su valor rítmico. Son **disonancias** que se resuelven hermosa y ordenadamente, como vemos en la voz inferior y en los números situados sobre ella, denominados **cifrado**. ¿A quién no le resultará evidente el lamentable error de alterar lo natural con una larga apoyatura de más, o cuando se deshace la **disonancia** bien preparada desde antes y se toca otra nota inadecuada en su lugar, o incluso cuando se pone innecesariamente el énfasis en la **apoyatura** añadida, y además se liga suavemente la disonancia con su resolución, siendo así que debería sonar más fuerte y perderse paulatinamente en la resolución?

Pero, ¿qué puede hacer el alumno si ni siquiera el profesor lo comprende, y si el propio profesor toca todo según sople el viento, sin ton ni son? Y, a menudo, tal intérprete arriesgado querrá ser considerado, además, como **compositor**. ¡Basta! No se haga ninguna ornamentación o, como mucho, tan sólo las que no deterioran la **armonía** y la **melodía**. Y, en piezas en las que haya más de un intérprete por parte, tóquense todas las notas tal y como el **compositor** las haya escrito. Por último, apréndase a leer correctamente antes

de tomarse libertades con los ornamentos, pues, aunque uno sepa tocar media docena de conciertos perfecta y nítidamente, cuando deba tocar después algo diferente, no sabrá interpretar tres compases seguidos según la pauta del compositor, aunque la interpretación estuviera detallada con la mayor exactitud.[d]

§. 22

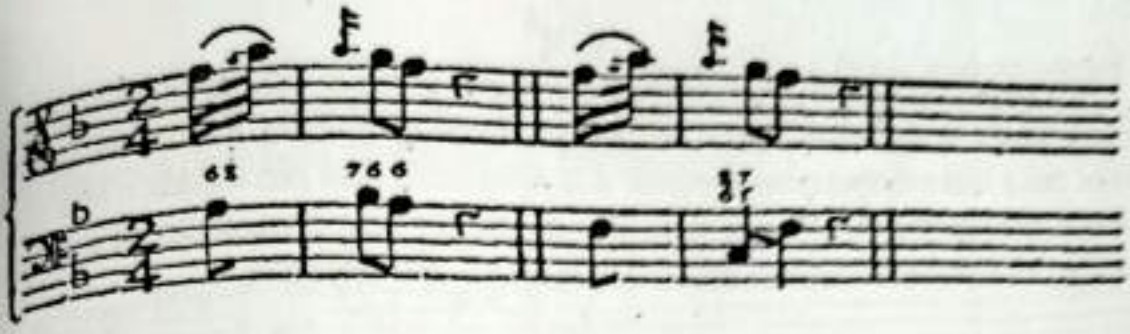
Existen todavía algunos adornos que pertenecen a este capítulo, a los que llamaré, a uno **escapada ascendente**, a otro **escapada descendente**, **grupeto** al tercero, **semitrino** al cuarto y **bordadura** al quinto. La **escapada ascendente** es una nota que se liga muy suavemente a la nota que precede a la **apoyatura**. Esta **escapada ascendente** se efectúa tanto hacia la siguiente nota, como hacia la situada a distancia de **tercera**, **cuarta**, etc., y también hacia otras. Se utiliza tanto para alternar con ella la **apoyatura ascendente** con la **descendente**, como para hacer más alegre la nota. Por ejemplo:



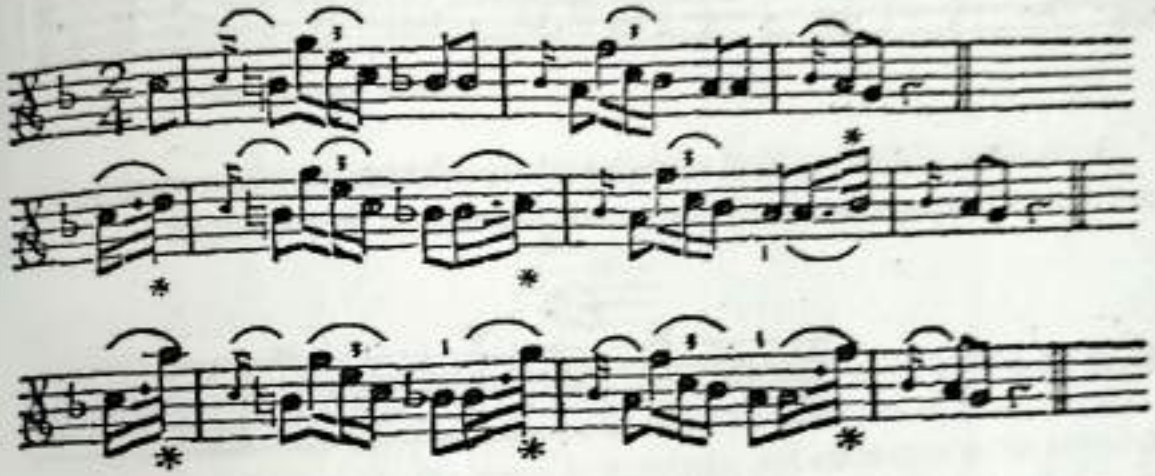
Con ello, no sólo se hará más viva la interpretación, sino que, además, se ve que mejoran la **armonía** y la **melodía**: la **primera**, mediante un fraseo regular; la **segunda**, mediante una interpretación *cantabile*. Compárese con la voz inferior, donde se verá que, gracias a la escapada ascendente, se prepara conforme a la norma la séptima o la sexta, de acuerdo con el bajo. Por ejemplo:

---

[d] Yo cuido la pureza de la interpretación; por tanto, no se me malinterprete si digo la verdad. *Mi cuidado y atención están en lo justo y honroso, y en ello estoy absorto.* Horacio.

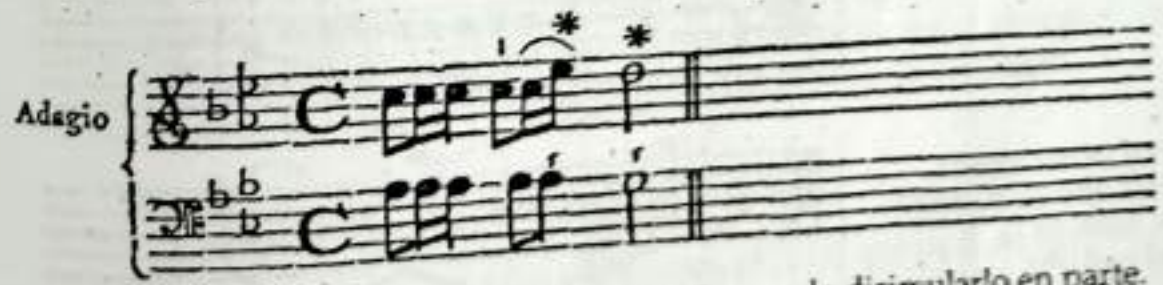


Esta escapada ascendente se puede hacer a una nota próxima o también a otras. Aportaré aquí algunas (*):

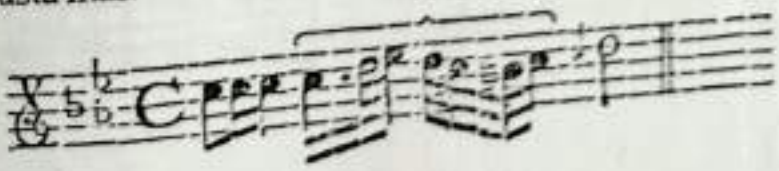


§. 23

Pero la escapada ascendente no me gusta si entre la voz superior y la inferior se pasa de una tercera mayor a una quinta justa. Pues de aquí surgen dos quintas que son ajenas a la buena música. Por ejemplo (*):

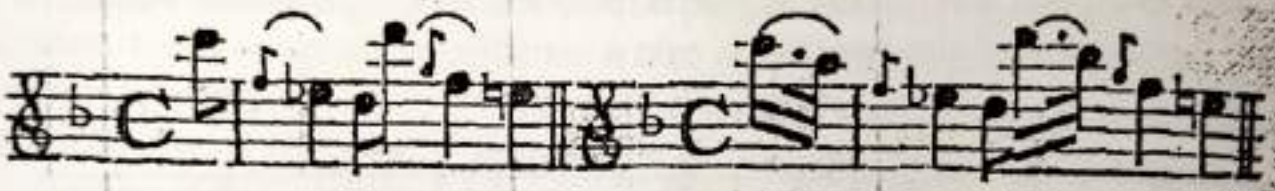


Una apoyatura larga desde el Mi hasta el Re puede disimularlo en parte. Así me gusta más:



§. 24

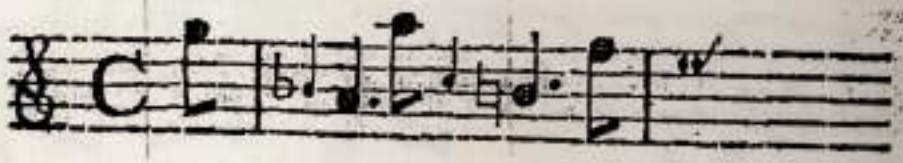
De igual modo que la escapada ascendente sube, la escapada descendente baja hasta la siguiente nota o hacia la siguiente apoyatura. Esto ocurre cuando la nota inmediatamente anterior a la apoyatura está tan alejada o está tan brusca o torpemente situada que, por medio de este ornamento, la música pueda cohesionarse mejor o hacerse más alegre. Por ejemplo:



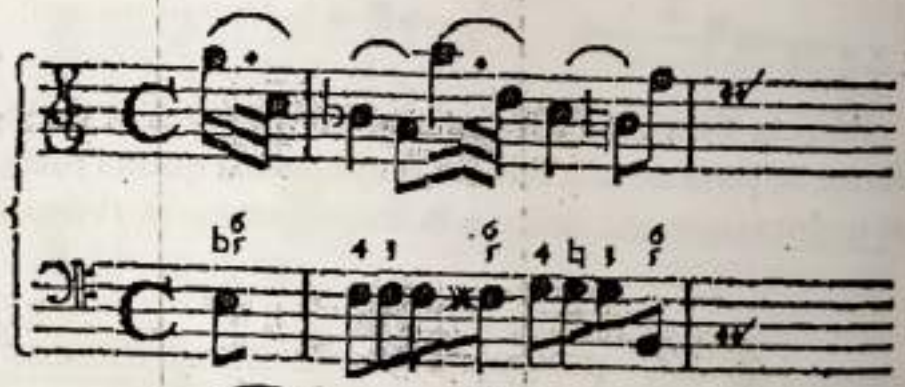
Puede tocarse así.

Se desciende sobre la nota superior a la apoyatura o incluso sobre la misma nota de la apoyatura, para preparar la disonancia. Por ejemplo:

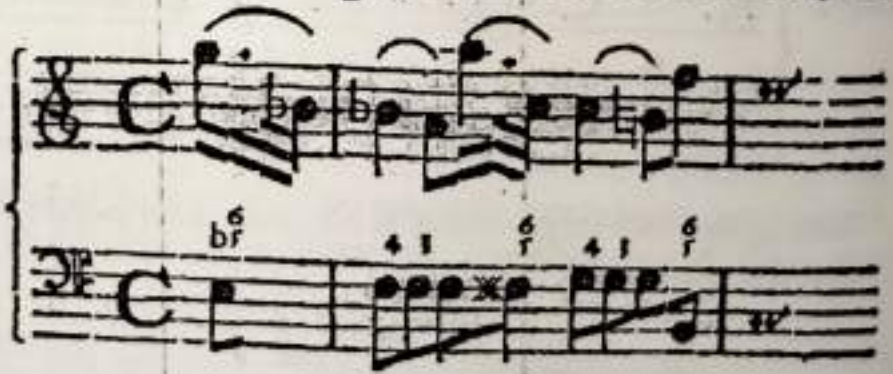
Sin adorno



Con la escapada descendente sobre la nota superior a la apoyatura

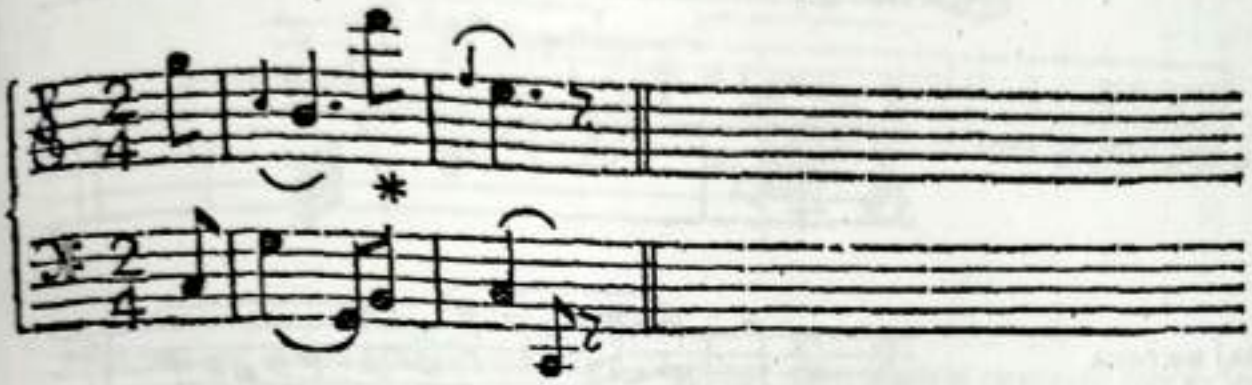


Con la escapada descendente sobre la nota de la apoyatura



§. 25

Siempre puede hacerse una **escapada descendente** sobre la misma **apoyatura descendente**. Pero no siempre puede hacerse sobre la nota superior a ella. Depende de la nota fundamental. Por ejemplo:



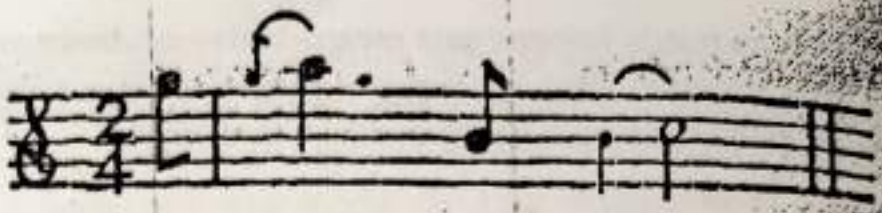
Si se hace una **escapada descendente** desde la primera nota hasta el Re,

se trataría en realidad de una **escapada descendente** hasta la nota inmediatamente superior a la apoyatura, pero sonaría débil contra el Do del bajo, y deterioraría tanto la **melodía** como la **armonía**. Sin embargo, en la segunda nota, concretamente en el Re (*), esto mismo [o sea, una escapada hacia la nota Sol] resulta muy bien, ya que la escapada hacia el Sol forma una **sexta** con el bajo. Puesto que, para no deteriorar la **armonía**, no se debe caer desde la primera nota sobre el Re, sino sobre el Do, es decir, sobre la misma nota de la **apoyatura**, también se podría descender desde el Re hacia la quinta disminuida, concretamente hasta el Fa, para preparar así la cuarta que se forma con el bajo. Deduzca ahora cada cual si la correcta forma de tocar no exige una visión del arte de la composición o una extraordinaria intuición natural.

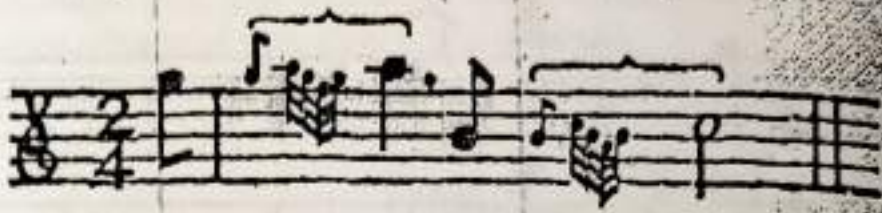
§. 26

El **grupeto** es un adorno de cuatro notitas rápidas que se insertan entre la apoyatura ascendente y la nota siguiente, y se unen a la apoyatura. El acento recae sobre la apoyatura; y en el grupeto se pierde la fuerza y la nota principal es la más débil. Véase cómo ejecutar el grupeto en los siguientes ejemplos:

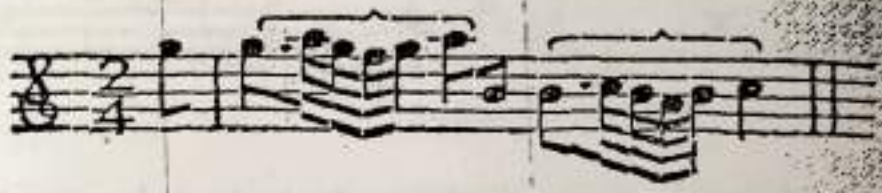
Sin adorno



Con el grupeto



Y así se toca

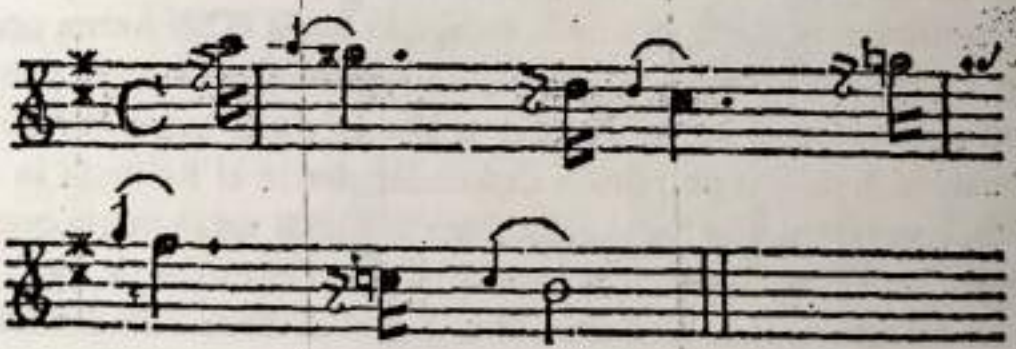


§. 27

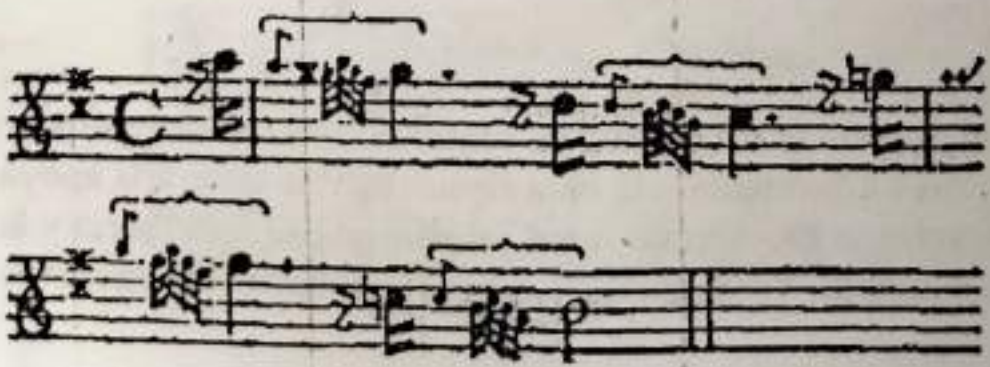
El **semitrino** tiene un aspecto parecido pero está invertido. Se ejecuta entre la apoyatura y la nota principal de forma tan rápida que al principio es muy similar al trino; de ahí deriva su nombre. El acento recae aquí también sobre la apoyatura; el sonido disminuye en las siguientes notas.

He aquí un ejemplo:

Sólo con una apoyatura



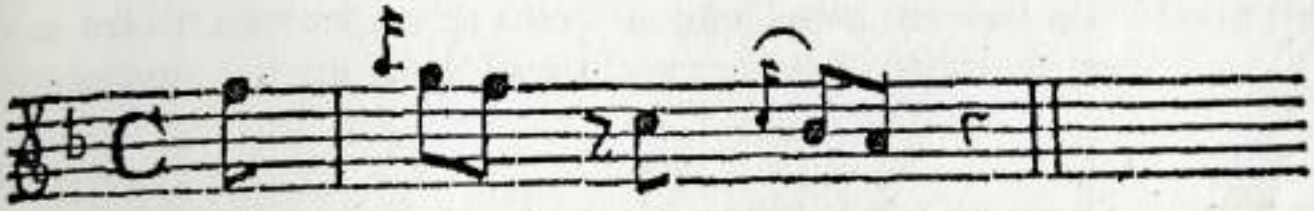
Con el semitrino



Así debe tocarse

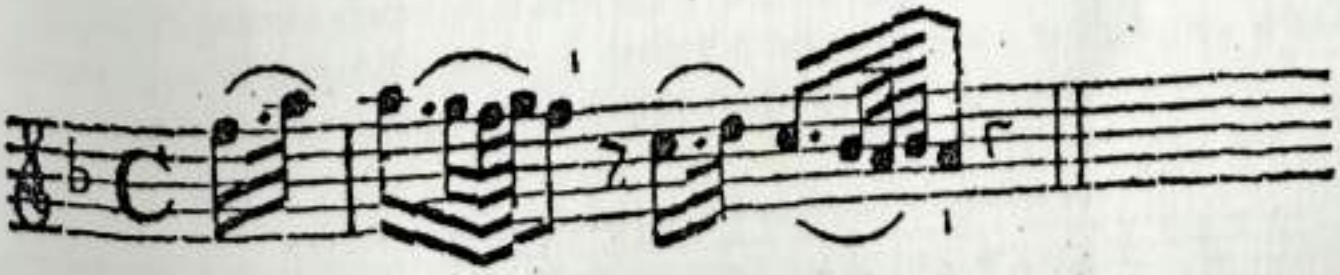
§. 28

Para acabar este capítulo, añadiré otro tipo de adornos que corresponden aquí, a los que denominaré **bordaduras**. Éstas son un par de notitas rápidas que pueden engancharse a la nota principal para hacer más viva la interpretación de piezas lentas. Por ejemplo:



Éste es el aspecto sin adorno.

Así puede escribirse la escapada ascendente e indicarse la bordadura (*).



Y así se toca.

Estas **bordaduras**, las **apoyaturas intermedias** y todas las **apoyaturas de paso** y adornos mencionados no deben atacarse nunca con fuerza, sino unirse muy suavemente a su nota principal; en esto se diferencian también completamente de las **apoyaturas** al dar, coincidiendo con ellas en una sola cosa: en que deben tocarse en un mismo arco con la nota principal.

Capítulo X

Sobre el trino

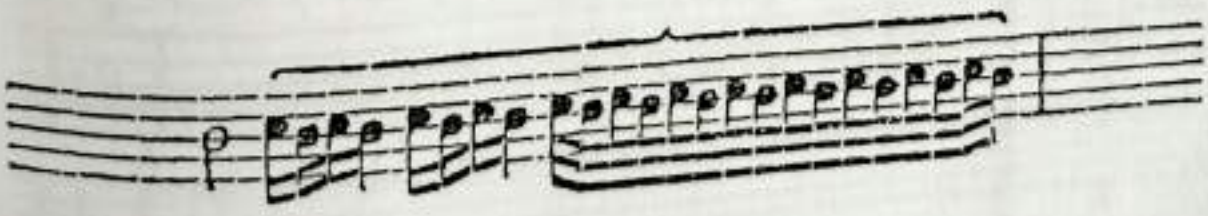
§. 1

El **trino** es una alternancia ordenada y agradable de dos notas cercanas, que distan entre sí un tono o un semitono. Por tanto, el **trino** puede ser de dos tipos, según sea con la **segunda mayor** o con la **segunda menor**. Y se equivocan quienes, mediante los términos *trilleto* y *trillo*, quieren diferenciar el batir de la **segunda menor** del batir de la segunda **mayor**, respectivamente,[1] pues *trilleto* hace referencia sólo a un **trino** breve, mientras que **trillo** se refiere siempre a un trino, esté formado por un tono o por medio **tono**.

§. 2

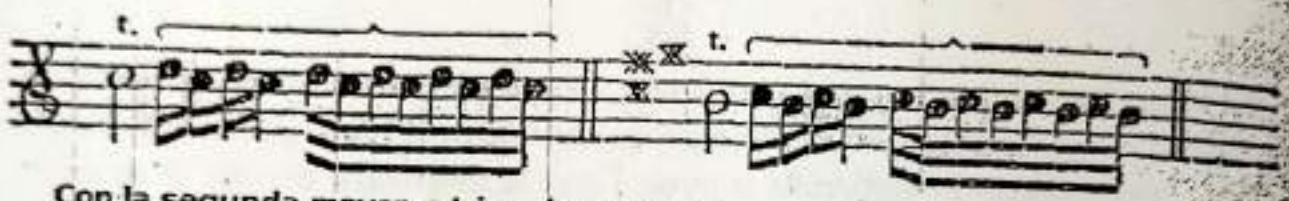
Ya sabemos por la **tercera parte** del capítulo I que la nota sobre la que se debe ejecutar un **trino** se señala con una pequeña letra t. Así, habrá que presionar con fuerza el dedo con el que se ataque la nota señalada con la t, tocando con el siguiente dedo la nota que esté un tono o semitono sobre ésta, soltándolo de nuevo de forma que se escuchen estas dos notas de manera alterna. Por ejemplo:

Aquí, el primer dedo se mantendrá fuerte e invariablemente sobre el Si, mientras que el segundo dedo, o dedo del **trino**, tocará y soltará muy levemente la nota Do; esto se practicará muy despacio de este modo:



§. 3

Ahora bien, puesto que el trino se bate con la **segunda mayor o menor**, habrá que observar exactamente la tonalidad de la pieza. Un fallo vergonzoso que algunos cometen es no sólo no mirar jamás si el **trino** debería hacerse con la **segunda mayor** o **menor**, sino que, además, hacen el trino indiferentemente con la **tercera** o con cualquier nota intermedia. Así pues, el **trino** no se deberá batir ni más agudo ni más grave, sino en la tonalidad que la pieza exija. Por ejemplo:

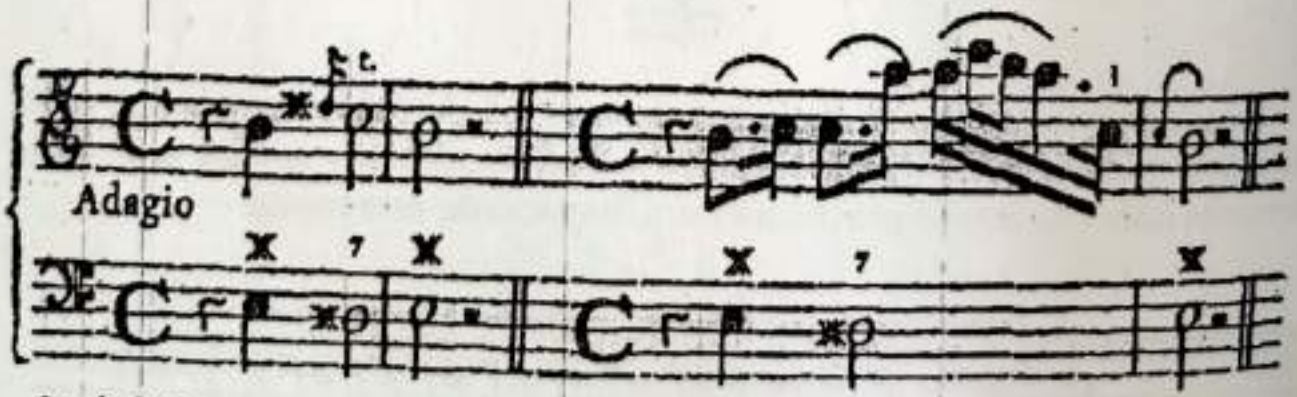


Con la segunda mayor, o trino de un tono.

Con la segunda menor, o trino de semitono.

§. 4

Sólo hay un caso en el que parece que podría hacerse el trino con la tercera menor o segunda aumentada, y un gran maestro italiano así lo enseña a sus alumnos. Pero también en este caso es mejor eliminar el trino y ejecutar en su lugar otro adorno. Por ejemplo:

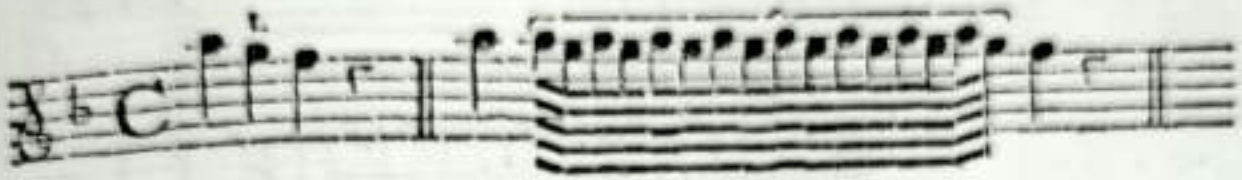


Aquí el trino suena muy pobre. **Es mejor sin trino, con otro adorno.**

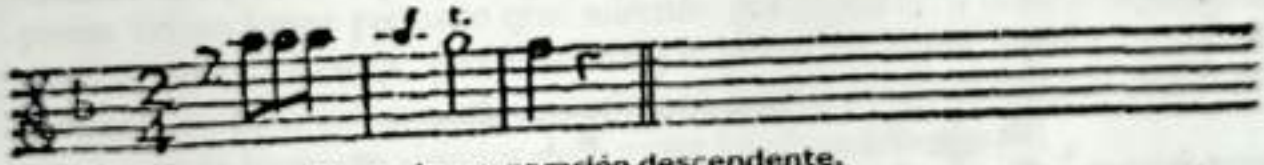
No entiendo por qué en este caso no se debería hacer el trino con el Re natural. Pruébelo uno mismo.

§. 5

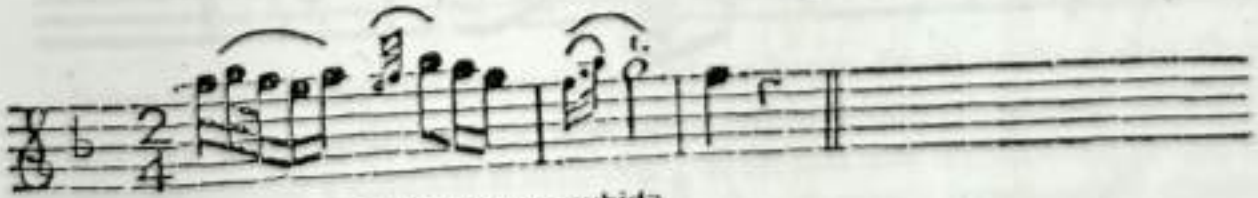
El inicio y el final del **trino** pueden hacerse de diferentes formas. Puede empezarse a batir desde arriba. Por ejemplo:



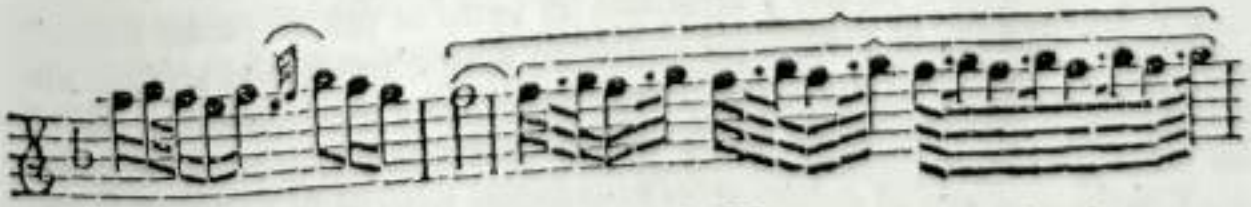
Pero también puede ejecutarse mediante una **preparación** descendente que se retrase notoriamente, mediante una **preparación** con una escapada **ascendente**, o mediante un movimiento de retorno llamado *ribattuta* que se suele emplear al final de una **cadencia** y en el que puede no seguirse estrictamente el tempo.[2]



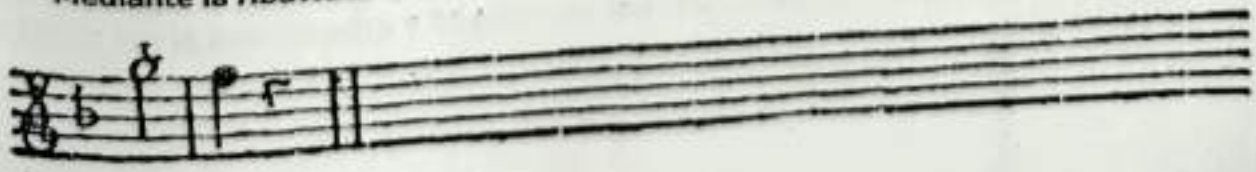
La ejecución mediante la preparación descendente.



Mediante la preparación con una subida.



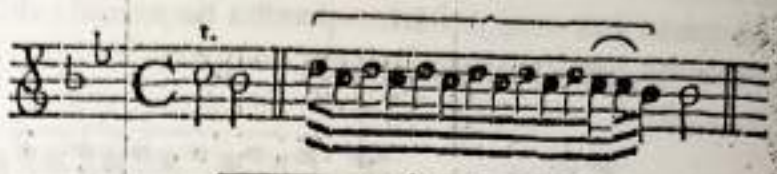
Mediante la *ribattuta* o movimiento de retorno



§. 6

De igual modo, el trino se podrá cerrar de forma simple o con un adorno. Por ejemplo:

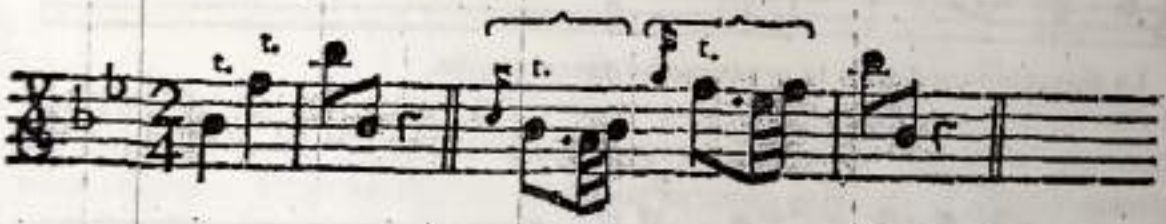
Así se cierra de forma habitual y natural



O bien

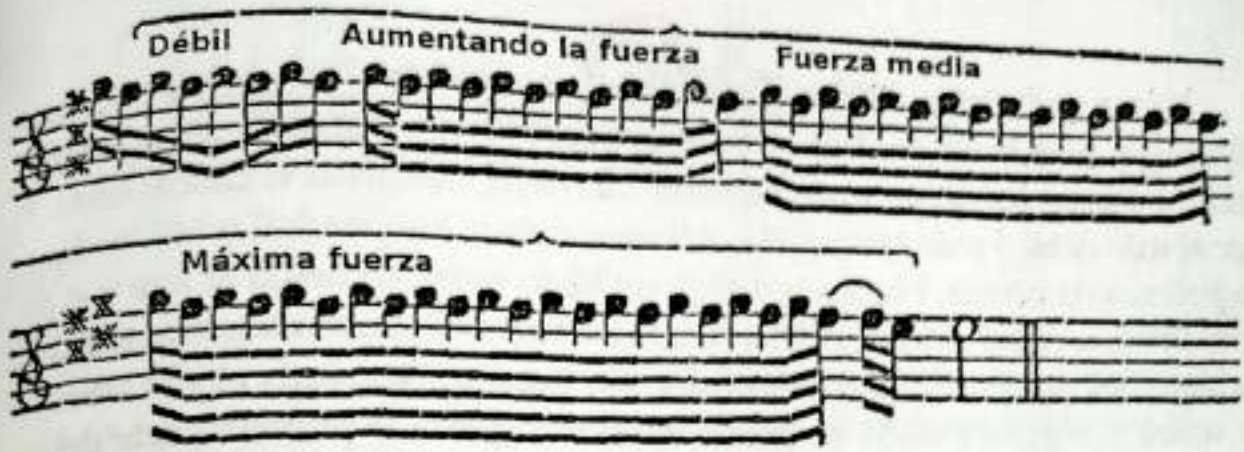
Un final adornado

Todos los trinos breves se tocan con una rápida preparación y resolución. Por ejemplo:



§. 7

Dependiendo de la velocidad, el trino puede dividirse en cuatro categorías: lento, intermedio, rápido y acelerado. El lento se usa en piezas tristes y lentas; el intermedio, en piezas que tienen un tempo moderado aunque alegre; el rápido, en piezas muy vivas, llenas de espíritu y movimiento; y, por último, el trino acelerado, se usa sobre todo en cadencias. Este último también suele adornarse con *piano* y *forte*, pues es la forma más bella de interpretarlo, como se muestra a continuación.



§. 8

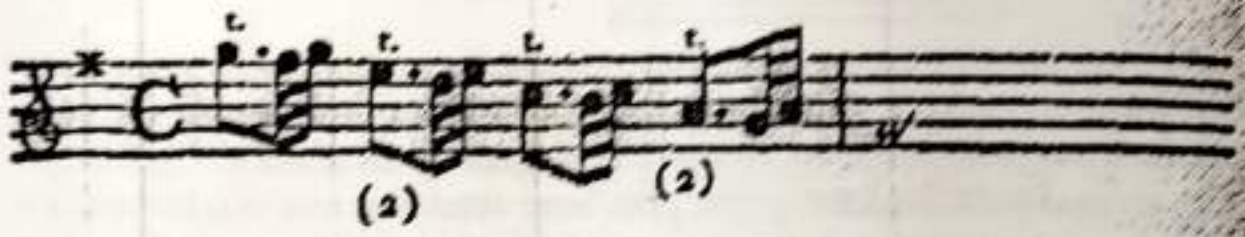
El **trino** no debe batirse demasiado rápido, pues, si no, sería incomprensible, chillón o, como se suele llamar, un **trino de cabra**. Además, es preferible batir un **trino** más rápido en las cuerdas delgadas y de afinación aguda que en las gruesas y de afinación grave, pues estas últimas se mueven lentamente, mientras que las primeras lo hacen muy rápido. Y, por último, cuando se toca a solo, también se debe observar el lugar donde se pretenden interpretar las piezas. En un lugar pequeño que, además, esté tapizado o donde los oyentes estén demasiado cerca, producirá mejor efecto un **trino** rápido. Si, por el contrario, se toca en una sala grande con mucha reverberación o donde los oyentes estén bastante alejados, será mejor hacer un **trino** lento.

§. 9

Sobre todo, habrá que practicar los **trinos** largos dosificando el arco. Pues a veces hay que mantener una nota larga señalada con un **trino** y resultaría tan absurdo parar y cambiar el arco como si un cantante tomara aire en medio de una nota larga. Tampoco es mucho más coherente interrumpir el **trino** rápida e inesperadamente en una **cadencia**, donde el tempo es libre, ofendiendo más que agradando a los oídos de los oyentes. En este caso, se le priva de algo al oído y uno se queda sin ser complacido, pues habría esperado que se mantuviera más tiempo, al igual que a los oyentes les resultaría ciertamente muy desagradable percibir que a un cantante le faltara el aire. Pero nada es más ridículo que un **trino** prolongado más allá de la medida. Tómese, por tanto, la vía intermedia y hágase un **trino** que sea acorde con el buen gusto.

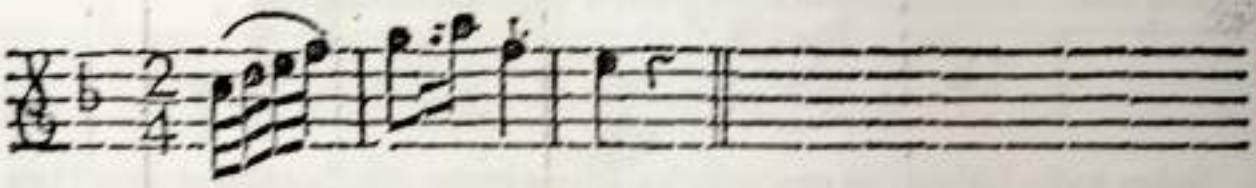
§. 10

Todos los dedos deben fortalecerse y agilizarse por igual, mediante ejercicios, para batir los trinos. La mejor forma de conseguirlo es practicar el trino en todas las notas, especialmente sin dejar descansar el cuarto dedo. Al ser el más débil y más corto, debe estirarse más, y hacerse ágil y útil mediante la práctica constante. Nunca se batirá un trino entre la cuerda al aire y el primer dedo, excepto el trino doble, donde no se puede hacer otra cosa y del que hablaremos pronto. En el trino sencillo, en lugar de la cuerda al aire, siempre se usará el segundo dedo en posición entera [véase la primera parte del capítulo VIII] sobre la siguiente cuerda más grave. Por ejemplo.

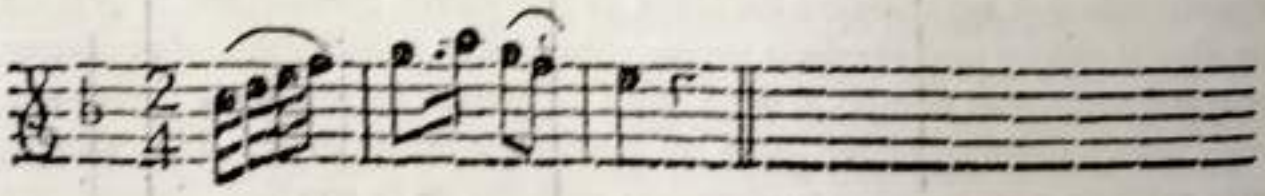


§. 11

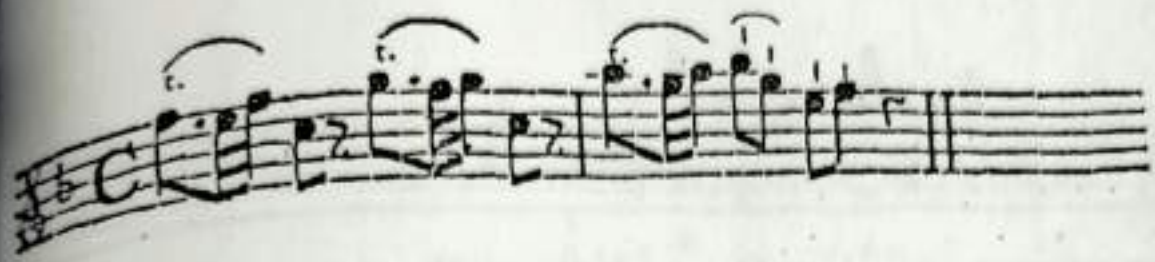
La preparación debe saber hacerse en el lugar correcto, tanto antes como después del trino, y con la duración requerida. Si un trino aparece en mitad de un pasaje, como por ejemplo,



no sólo se hará una preparación antes del trino, sino que la preparación se mantendrá durante la mitad de la duración de la nota, mientras que en la otra mitad se ejecutará el trino, tal y como se muestra aquí.

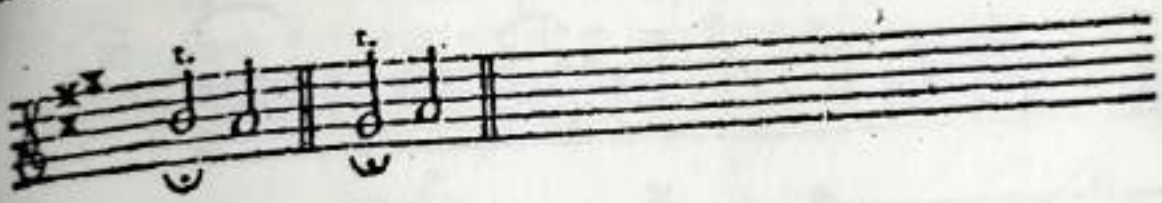


Cuando un pasaje empieza con un trino, no se oye la preparación y, en este caso, no se trata más que de un fuerte ataque del trino. Por ejemplo.



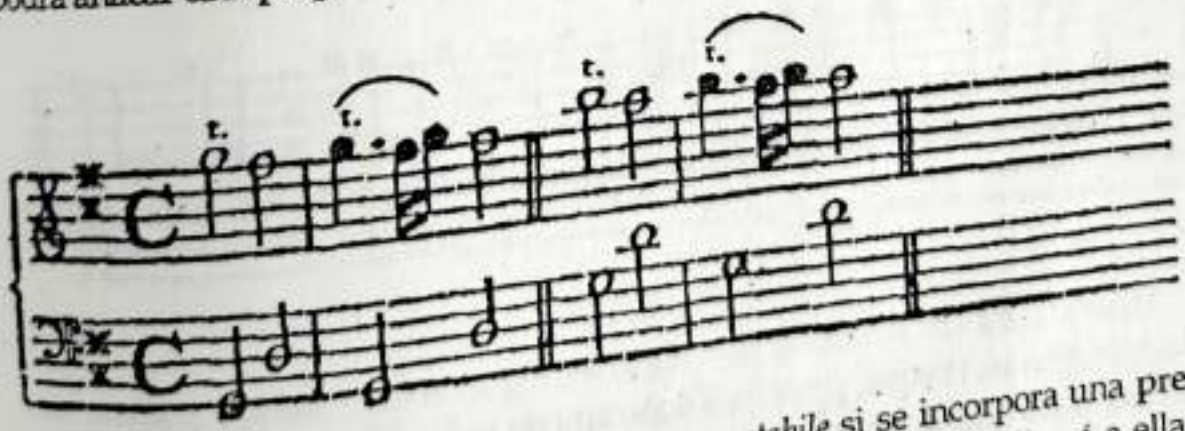
§. 12

La nota que sigue inmediatamente al trino nunca debe tener una preparación previa. En una *cadenza*, hecha a voluntad y sin sujeción a un pulso estricto, especialmente al final de la pieza, nunca se hará una preparación tras el trino, ni siquiera si después hay un descenso de quinta o se asciende una tercera mayor. Por ejemplo:

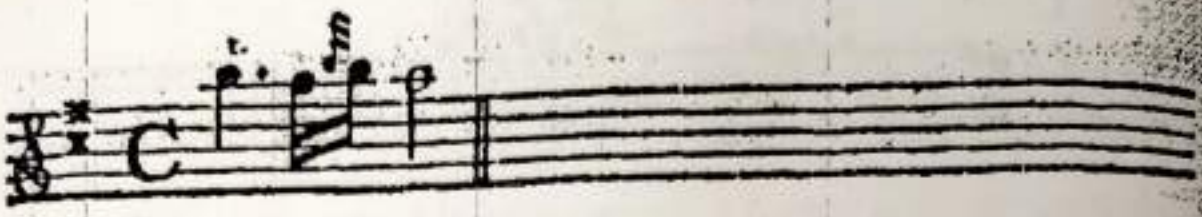


§. 13

También en las largas cadencias intermedias descendentes, es preferible añadir a modo de resolución del trino unas pocas notas de corta duración, e interpretarlas con mayor lentitud para caer después sobre la última nota, que hacer la interpretación lánguida, con preparación, antes de la resolución Lo entendería con notas largas, pero no con notas cortas, a las que siempre se podrá añadir una preparación. He aquí dos largas cadencias intermedias.

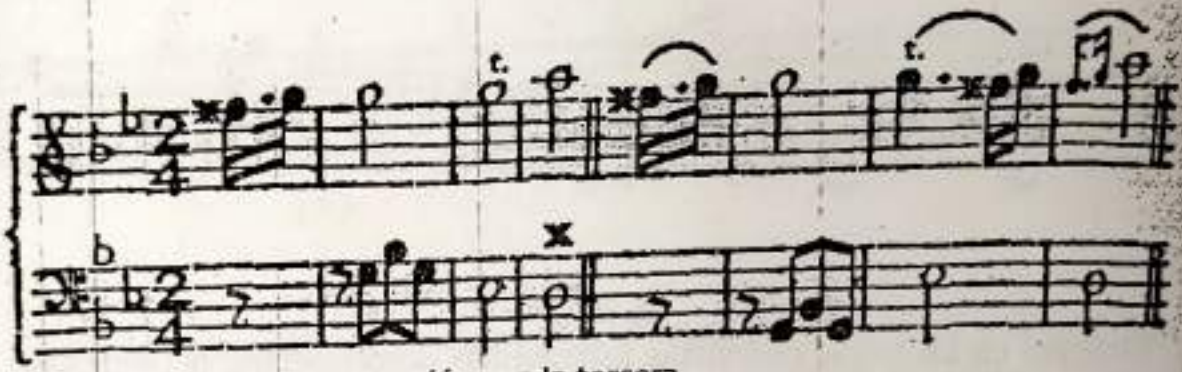


Sin embargo, resultará aún más bello y *cantabile* si se incorpora una preparación de paso a la última de las dos breves notas, la cual se ligará a ellas muy suavemente. Por ejemplo:

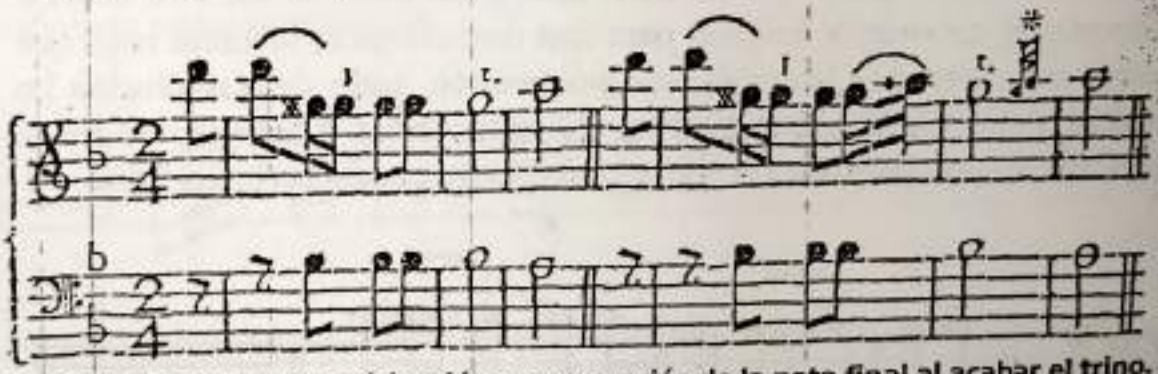


§. 14

Por el contrario, en cadencias intermedias largas ascendentes, inmediatamente al final del trino, se deberá llegar a la nota final, o hacer la resolución sólo con dos notas cortas y después hacer una preparación de dos notas desde la tercera, contada a partir del bajo.



Aquí se hace una preparación con la tercera.



Aquí debe hacerse una anticipación o preparación de la nota final al acabar el trino. (*)

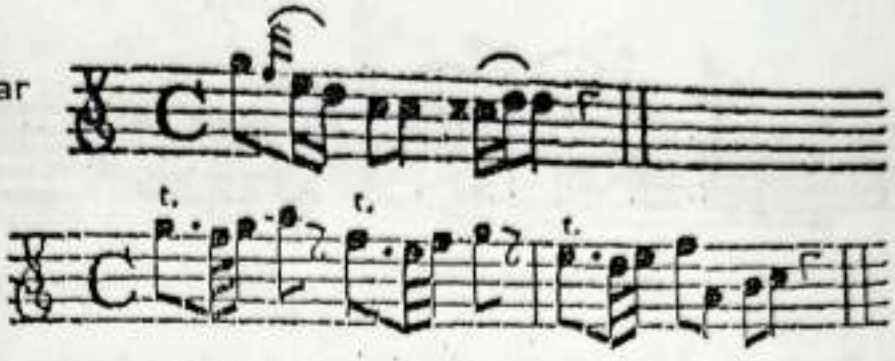
§. 15

Ahora también debemos dar algunas reglas sobre cuándo y cómo emplear los trinos. Porque, ¿quién se acordará de todos los casos posibles que se puedan producir en melodías vocales o instrumentales? Por ello, quiero intentarlo y establecer algunas reglas.

Recuérdese, como regla general, no comenzar nunca la melodía con un trino si no está indicado expresamente o si no lo exige una indicación explícita.

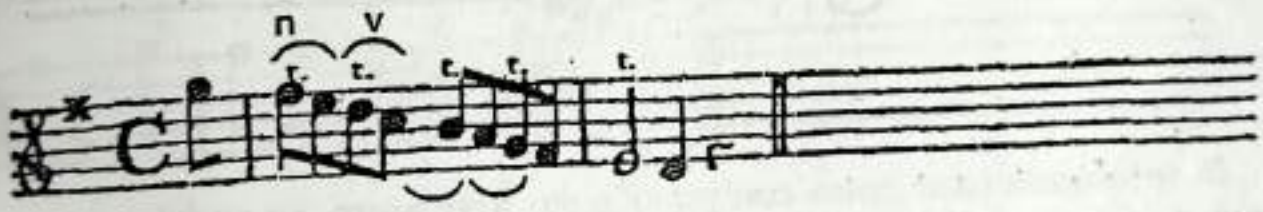
Aquí está mal empezar con un trino

Pero aquí está bien

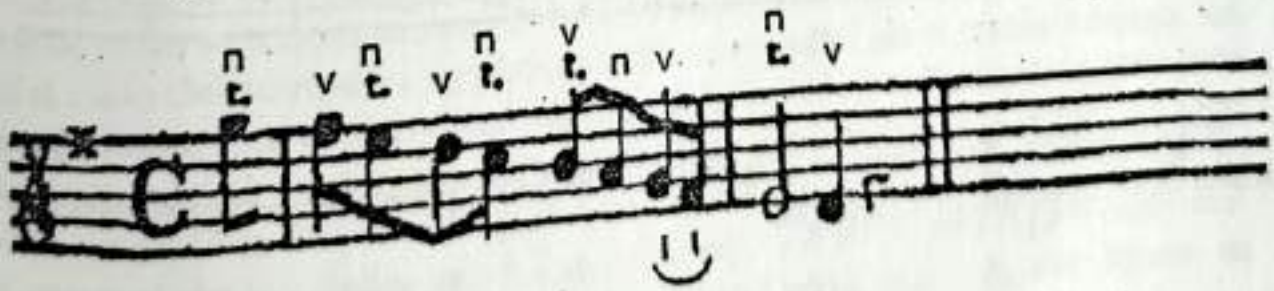


§. 16

No se deben sobrecargar las notas con trinos. Cuando haya escalas de corcheas o semicorcheas, sean ligadas o separadas, siempre se aplicará el trino en la primera de cada dos; esto es, en la primera, tercera, quinta y séptima, del compás, etc. Por ejemplo:

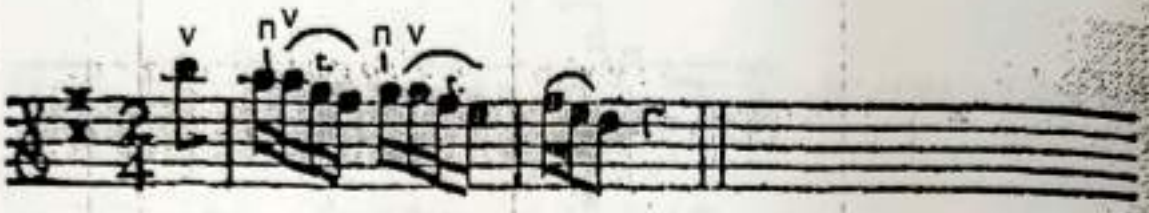


Pero si el trino comienza en anacrusa, se podrá introducir después sobre las notas segunda, cuarta y sexta, etc. Aunque este tipo de interpretación resulta extraño si se hace cambiando el arco, es como debería ser, si bien sólo se utiliza en piezas con un tempo vivo.



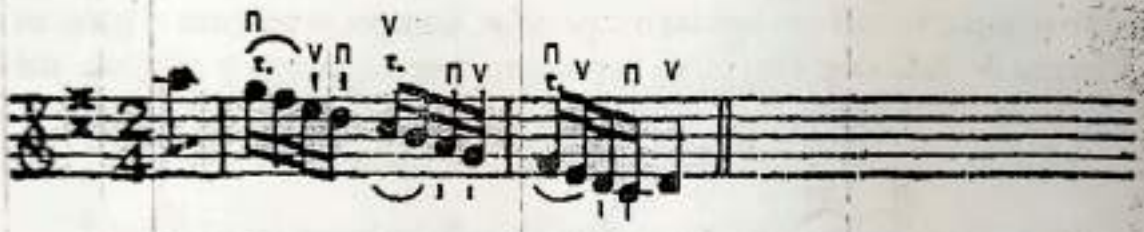
§. 17

Cuando se está ante cuatro notas de las cuales la primera se interpreta separada mientras que las otras tres se ligan, el trino se aplicará a la central de las tres ligadas. Por ejemplo:



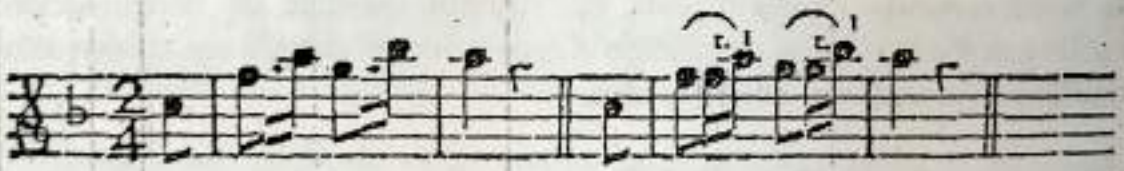
§. 18

Se puede diferenciar mediante un **trino** la primera de cuatro notas iguales, si las dos primeras se tocan juntas en un arco y cada una de las otras dos se toca con un arco propio. Por ejemplo:



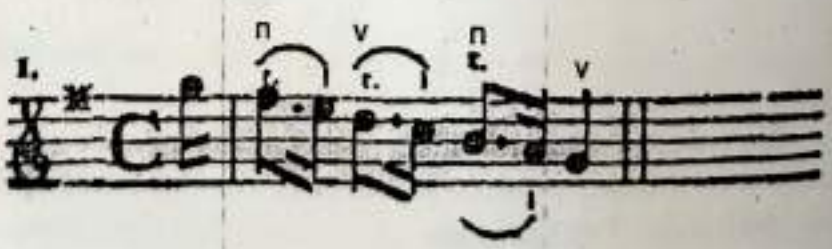
§. 19

Si se quieren tocar notas con puntillo sin apoyatura, se podrá usar un pequeño **trino** en cada puntillo.

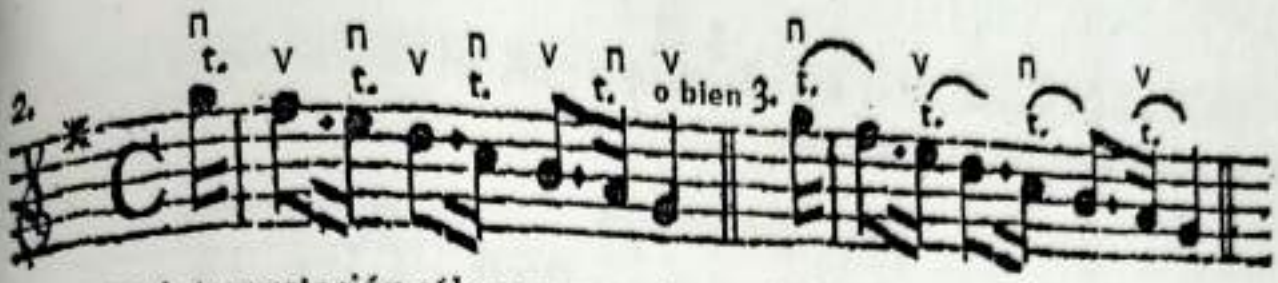


§. 20

Sin embargo, en notas con puntillo, también se puede tocar la primera o la última con un **trino**. Por ejemplo:

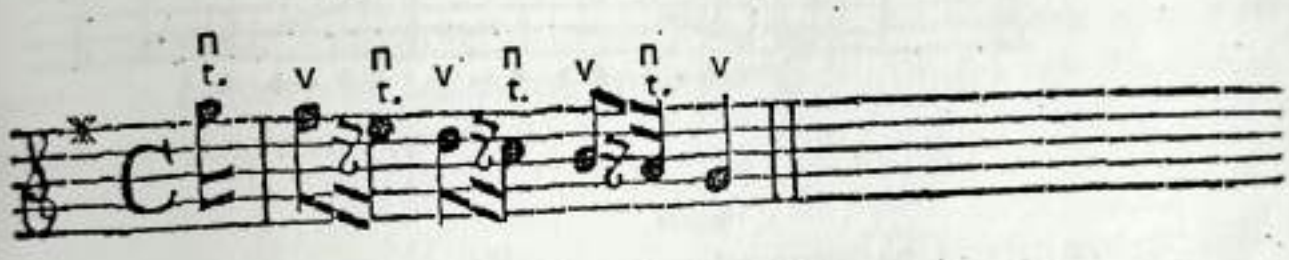


Una interpretación *cantabile*



Esta interpretación sólo corresponde a melodías instrumentales.

En el primer ejemplo, es costumbre no tocar cada nota de forma separada, sino tomar cada tiempo en un arco de forma que en el puntillo se levante el arco y la nota corta se toque al final del mismo, justo antes de cambiar el arco. No obstante, en el segundo ejemplo, el arco debe despegarse completamente del violín en el puntillo, como pretendo mostrar aquí. Por ejemplo:



§. 21

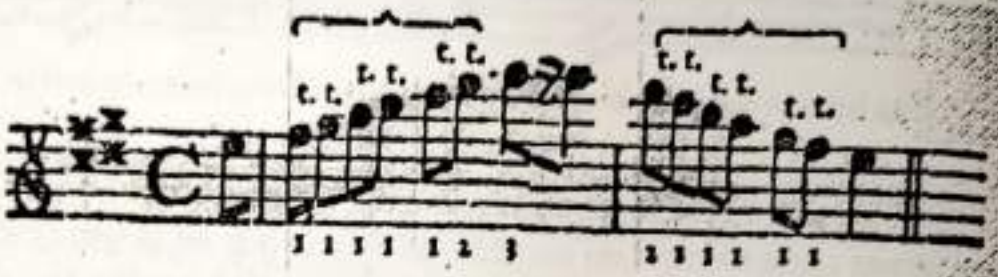
Entre los adornos que se usan actualmente, se encuentran también los **trinos ascendentes y descendentes**, la mayor parte de los cuales ya se han mencionado. Se trata de series de escalas ascendentes y descendentes, en las que cada nota se adorna con un **trino**. Se debe observar **en primer lugar** que todas las notas se toquen en un arco o, si fueran demasiadas, que se cambie el arco al inicio del compás o, en compás de compasillo, en el tercer tiempo. En **segundo lugar**, que el arco no se separe de la cuerda por completo, sino que las notas con trino se ejecuten uniformemente mediante una presión del arco apenas perceptible. **En tercer lugar**, que la coordinación entre el movimiento del arco y el de los dedos sea tal que no sólo no se entorpezcan continuamente, sino que nunca se abandone el batir del trino, pues, de otro modo, se oiría también la cuerda al aire.

Así, el dedo con el que se ataca la nota debe permanecer sobre la cuerda, mientras que el dedo con que se bate el trino se levanta continuamente, con ligereza.

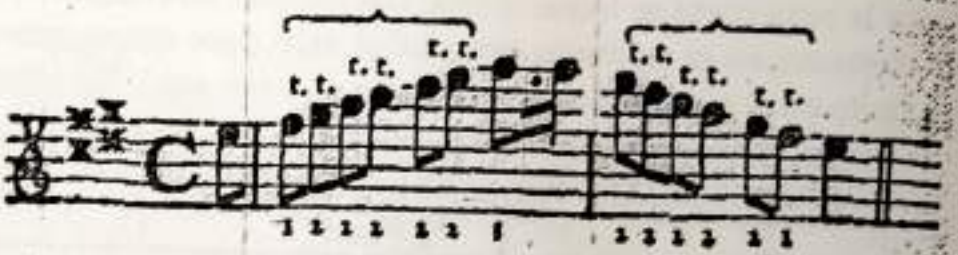
§. 22

Estos trinos ascendentes y descendentes pueden hacerse con el primer o con el segundo dedo. Por ejemplo:

Con el primer dedo

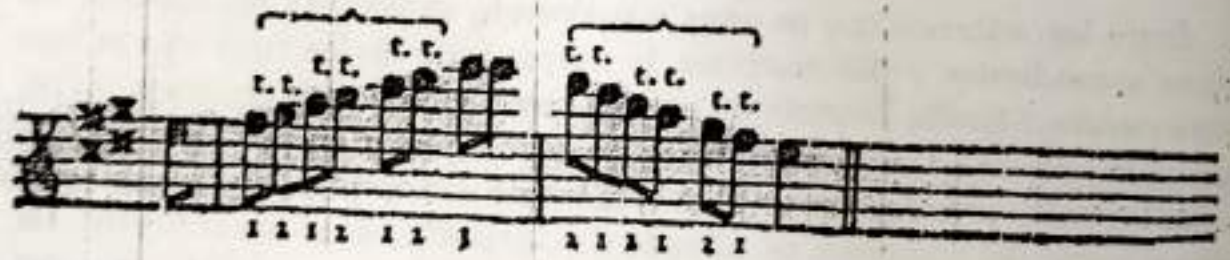


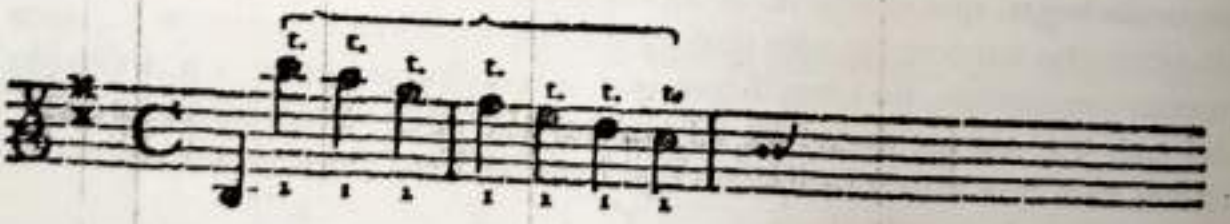
Con el segundo dedo



§. 23

Pero también deben saber interpretarse alternando los dedos. Por ejemplo:

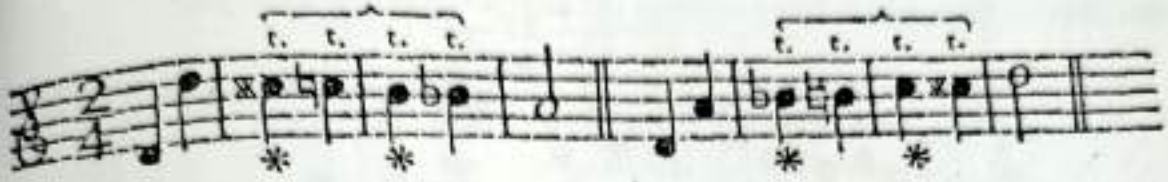




Y así se puede repetir varias veces, a lo largo de toda la escala, un ejercicio altamente útil para los trinos ascendentes y descendentes, alternando los dedos sobre las cuatro cuerdas hacia arriba y hacia abajo. Quiero recomendar encarecidamente a los alumnos un ejercicio tan útil como éste.

§. 24

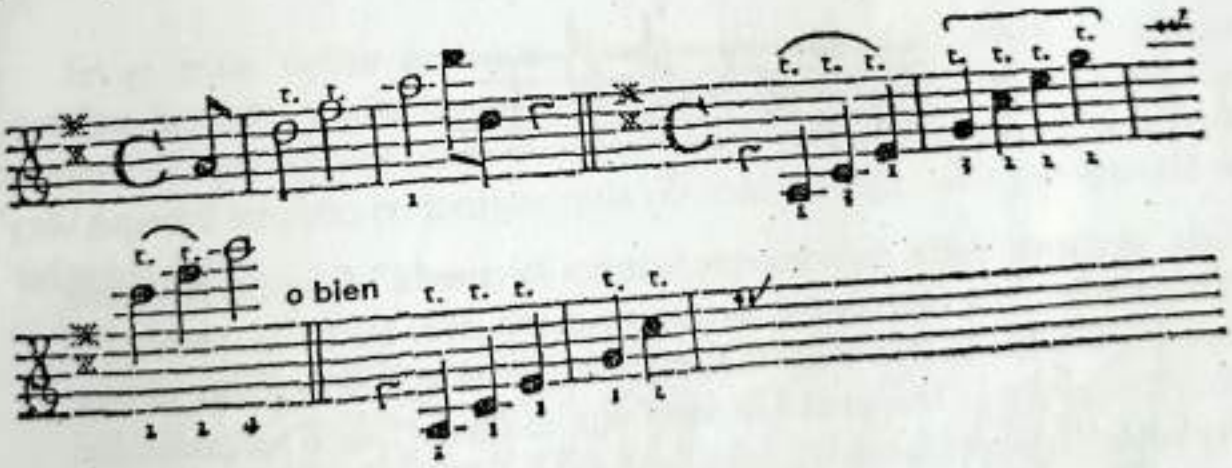
Sin embargo, también es necesario que se aprenda a subir y bajar mediante semitonos. Por ejemplo:



Aquí, los dedos segundo y primero (*) deben cambiar imperceptiblemente tanto al subir como al bajar, mientas que el dedo que ejecuta el trino debe seguir batiendo la cuerda.

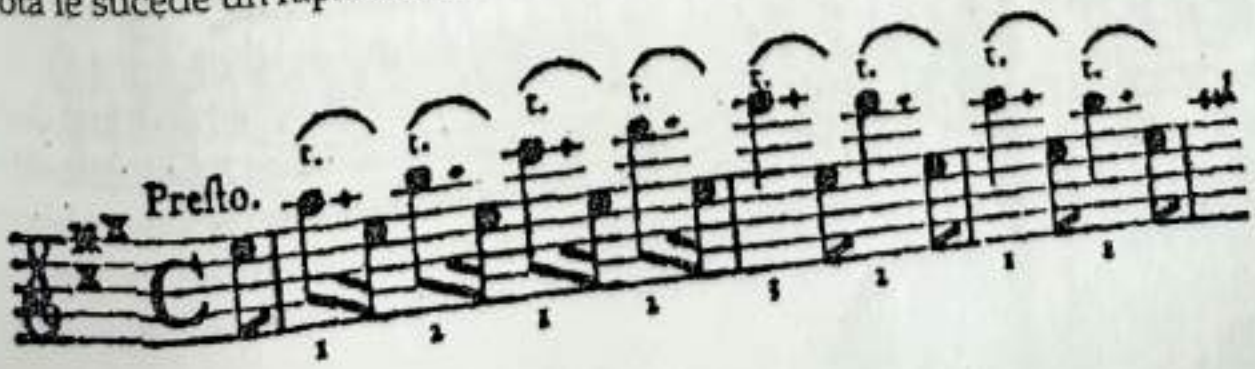
§. 25

En notas distantes entre sí también se pueden hacer **trinos**, pero ocurre poco y, la mayoría de las veces, en cadencias en **Allegro** vivo. He aquí algunos ejemplos como ejercicio:

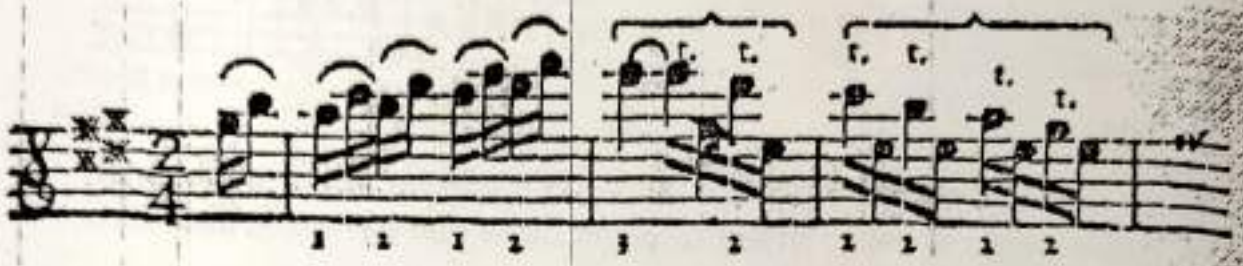


§. 26

Existe una variedad de **trino** ascendente y descendente en el que a cada nota le sucede un rápido descenso hacia una cuerda al aire. Por ejemplo:

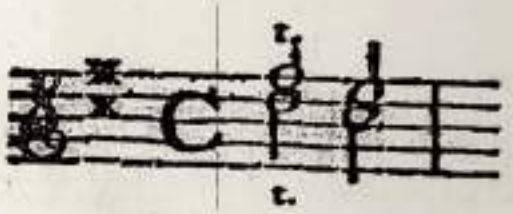


En este tipo de sucesiones, el trino debe hacerse tan largo como si fuera sólo una nota y el **descenso** debe hacerse muy tarde y apenas debe escucharse. Además, cada **trino** puede empezarse con un arco propio o, si se trata de notas rápidas, tocando varias juntas en un mismo arco. Por ejemplo:

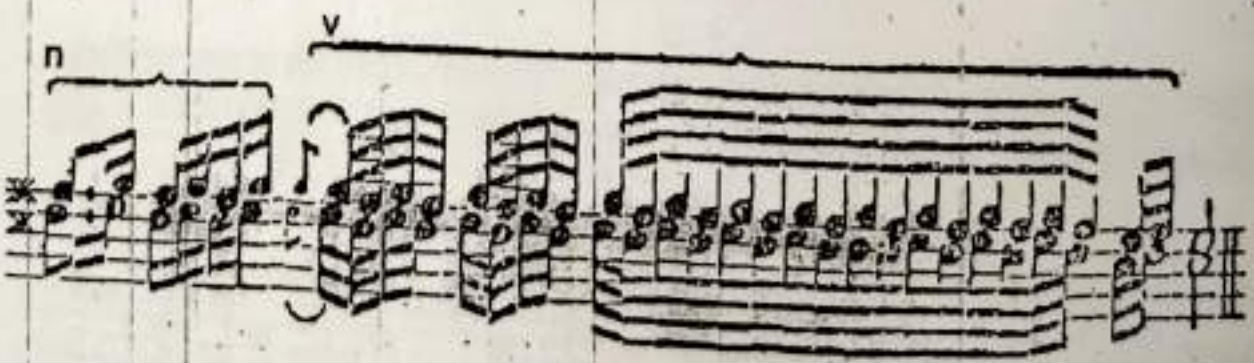


§. 27

A menudo se ve que dos notas están una encima de la otra y que en cada una de ellas hay que hacer un **trino**. En este caso, el **trino** debe hacerse sobre las dos cuerdas y batirse con los dos dedos al mismo tiempo. Por ejemplo:



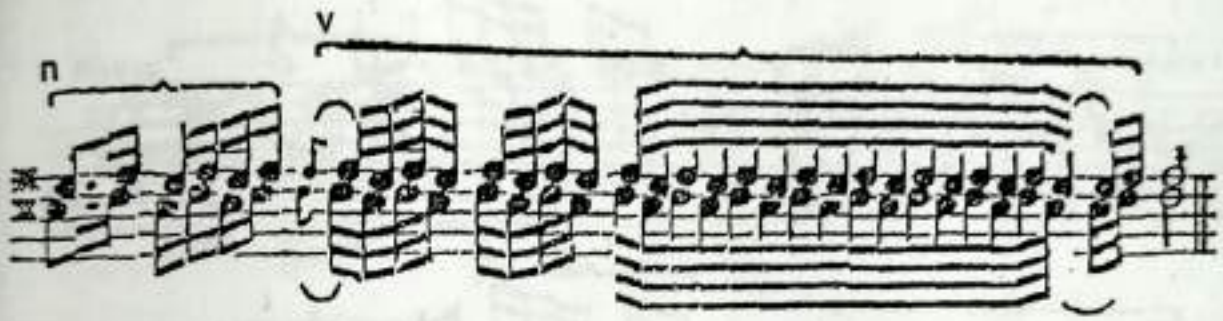
Aquí, el primer dedo presiona con firmeza la cuerda Mi, concretamente en el Fa sostenido, mientras que el tercero presiona en el Re en la cuerda La. Mientras que el **trino** se bate sobre la cuerda Mi con el segundo dedo, se bate al mismo tiempo sobre la cuerda La con el cuarto dedo. Y esto se denomina un **trino doble**. La mejor forma de practicarlo es la siguiente:



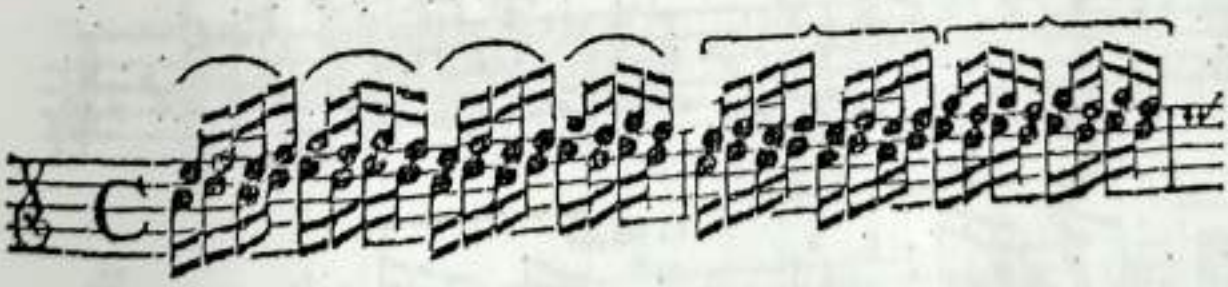
§. 28

A menudo, en el **trino doble**, el primer dedo también debe hacer un **trino** sobre una cuerda al aire. Por ejemplo:

Practíquense estos trinos de la siguiente manera:

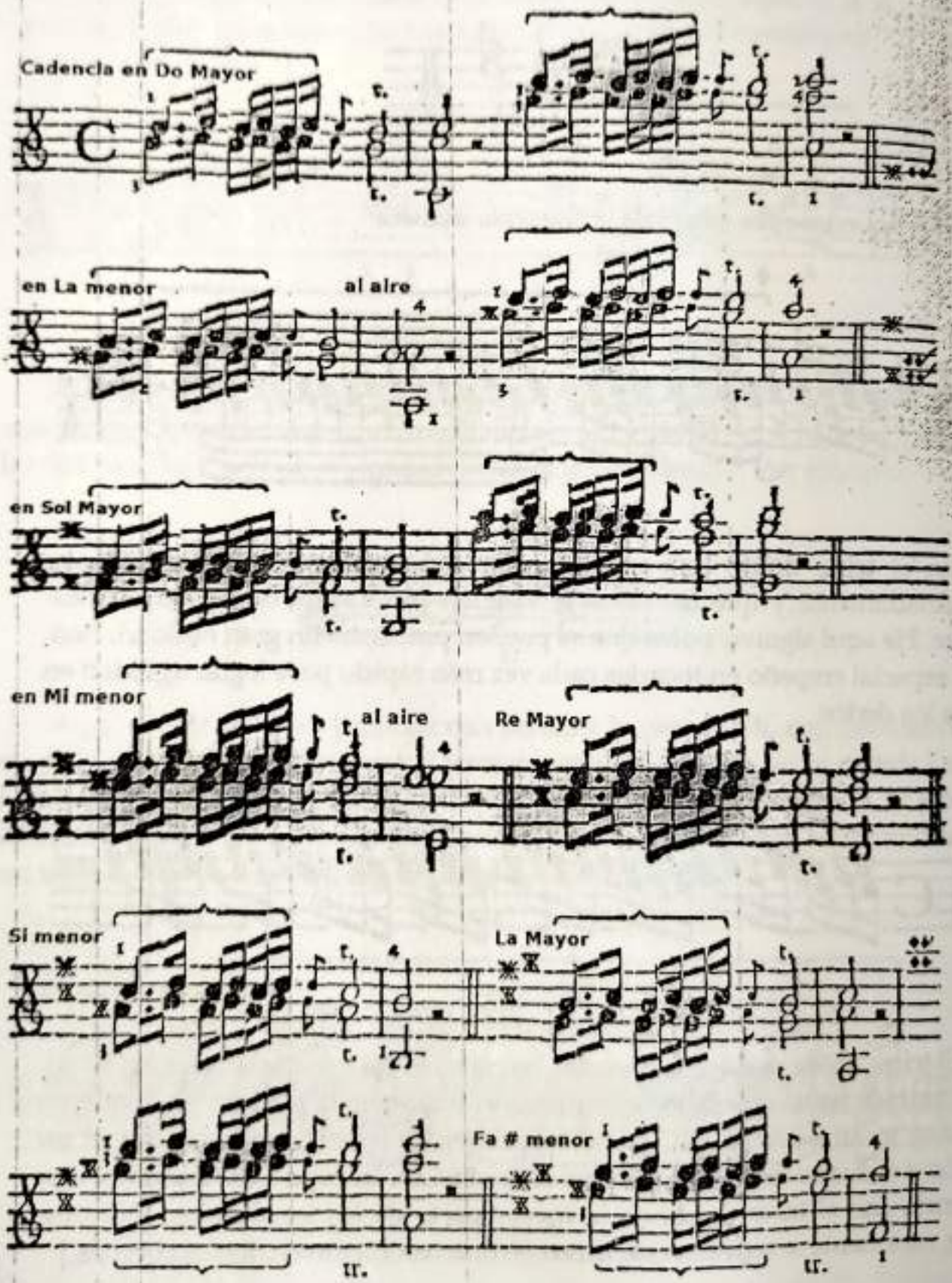


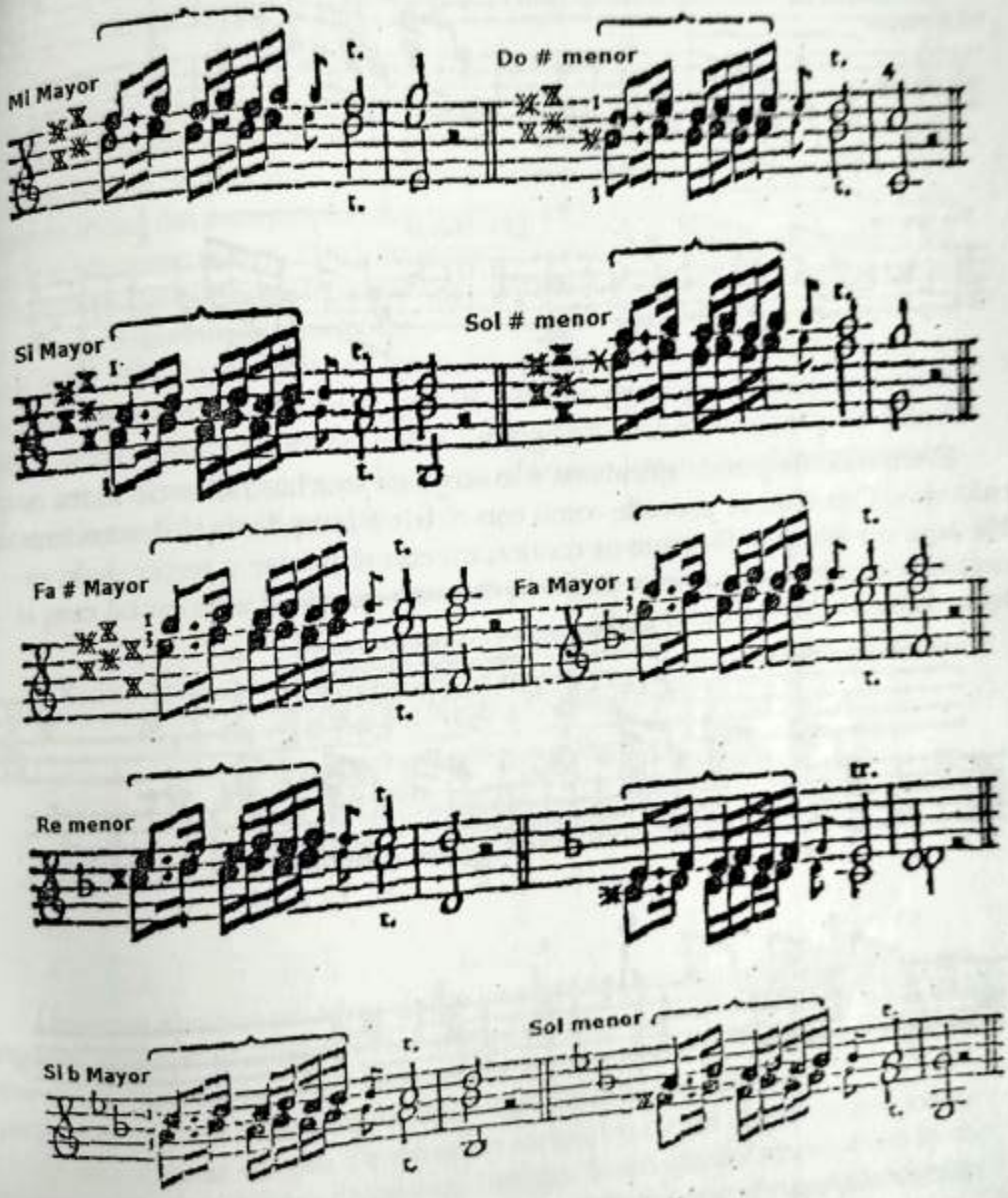
En el **trino doble** hay que observar especialmente que no se toque desafinadamente, y que las notas se ataquen con ambos dedos simultáneamente. He aquí algunas notas que se pueden practicar con gran utilidad. Póngase especial empeño en tocarlas cada vez más rápido para lograr agilidad en todos los dedos.

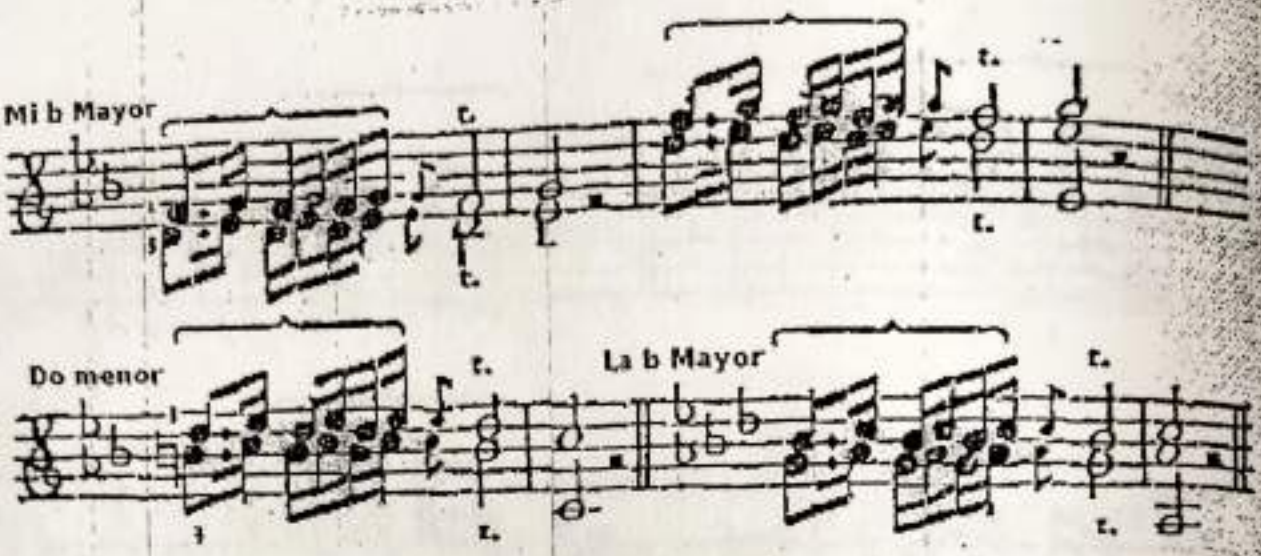


§. 29

El **trino doble** se ejecuta en todas las cuerdas y a través de todas las notas. Así, también habrá que saber interpretarlo afinado en la **postura** en la que las notas se tocan siempre con los dedos primero y tercero, mientras que el segundo y el cuarto dedo se usan para batir el **trino**. Incluyo a continuación una cadencia con el **trino doble** en la mayor parte de las tonalidades. [No obstante, raramente se termina este trino con una resolución en dobles cuerdas.]


Cadencia en Do Mayor
en La menor
al aire
en Sol Mayor
en Mi menor
al aire
Re Mayor
Si menor
La Mayor
Fa # menor


Mi Mayor
Do # menor
Si Mayor
Sol # menor
Fa # Mayor
Fa Mayor
Re menor
Si b Mayor
Sol menor



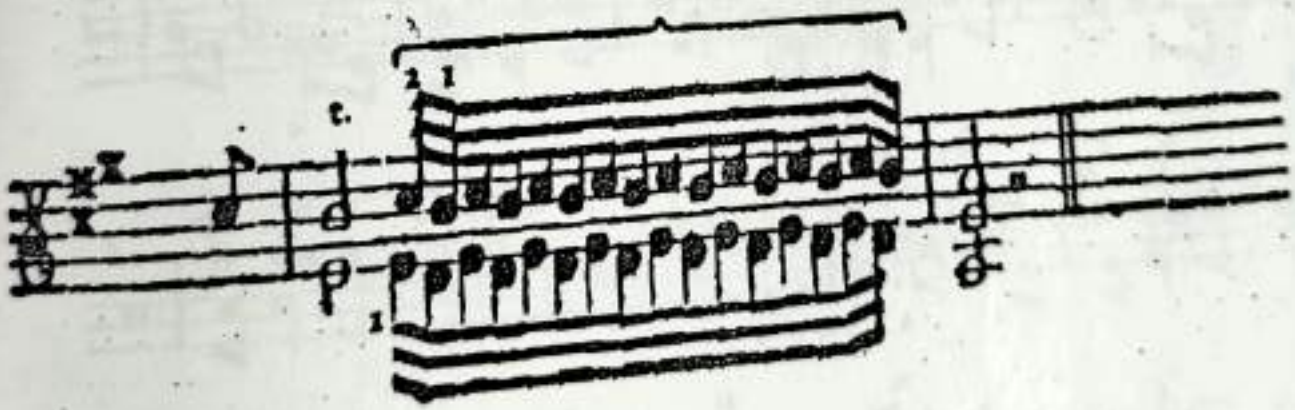
§. 30

El **trino doble** puede ejecutarse a lo largo de muchas notas de forma escalonada. Con ellas se procede como con el **trino** ascendente y descendente. He aquí un ejemplo. Siempre se continuará con el primer y tercer dedo, excepto cuando la nota superior coincida con una cuerda al aire; en tal caso, el **trino** se batirá con el primer dedo.

§. 31

Existe otro tipo de **trino doble** que no se hace en terceras, sino en **sextas**. Se denomina el **trino de sextas**. Se utiliza poco y sólo en cadencias para introducir cierta variedad, como algo excepcional. Tiene este aspecto (*):

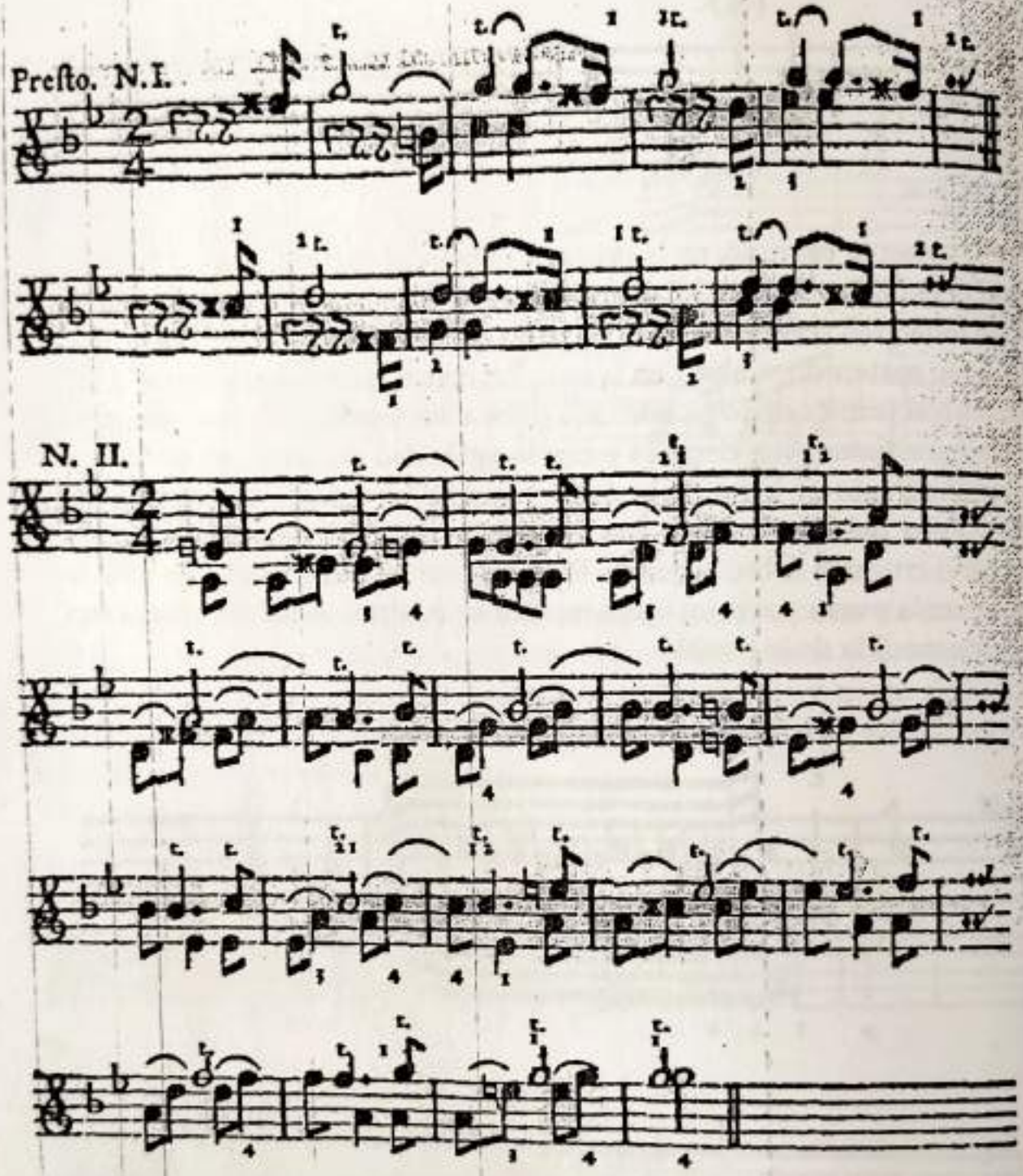
En el presente ejemplo, en la primera mitad del compás, sólo se hace un trino en la nota Si, y la nota Mi simplemente se mantiene. Sin embargo, en la segunda mitad del compás, se hace un trino en la nota Si con el segundo dedo desde el **Do sostenido** y, abajo, en la nota Re, con el primer dedo desde el Mi. Pues, como el primer dedo en este caso debe estar sobre el Si y batir un trino en el Re inmediatamente después y con la velocidad del trino, es obvio que para tocar afinado el **trino de sexta** se requiere un estudio diligente y específico. Pero debe recordarse que el primer dedo no debería levantarse nunca, sino cruzarse sobre la cuerda Re mediante un movimiento de toda la mano, sobre la punta y con un ligero movimiento lateral. Aquí se expresa con notas en la medida de lo posible:



§. 32

Llegamos ahora a un **trino** al que llamaré **trino acompañado** (*trillo accompagnato*), pues los **violinistas** lo acompañan al mismo tiempo con otras notas que siguen su propia línea. No cabe la menor duda de que se requiere no poco esfuerzo para interpretar afinado este **trino acompañado**.

Quiero aportar un par de ejemplos extraídos de las obras de uno de los violinistas más conocidos de nuestro tiempo. Las notas inferiores deberán tocarse siempre con un dedo con el que no se dificulte la continuidad del trino en la nota superior. Por ejemplo:



Los dedos se indican aquí con números siempre que resulta necesario. En el primer ejemplo se cambian ya los dedos en el cuarto compás para que la secuencia de las notas inferiores no impida continuar el **trino** que empieza en la voz superior, en la blanca. En el segundo ejemplo, el último Mi corchea se tomará estirando el cuarto dedo sobre la cuerda Sol, pues el segundo dedo seguirá batiendo el **trino** en la cuerda Sol sobre la anterior nota Mi. Esto mismo ocurre en los compases **séptimo**, **noveno** y **decimoquinto**. En el tercer

compás ya hay que cambiar los dedos en el Fa blanca de la mitad del primer tiempo, y poner el primero en vez del segundo tan pronto como se ataque la primera nota Re de las inferiores, con el tercer dedo, para no impedir el batir del trino con las notas superiores; esto ocurre también en el compás undécimo. No obstante, en los compases cuarto y duodécimo, también debe hacerse inmediatamente un cambio rápido, pues no se podría tocar la negra grave si en la nota superior no se cambiara el primer dedo por el segundo.

Capítulo XI

Sobre el trémolo [*vibrato*], el mordente y otros adornos improvisados

§. 1

El trémolo es un adorno que surge de forma natural y que puede ser interpretado no sólo por instrumentistas, sino también por cantantes ingeniosos, sobre notas largas. La misma naturaleza es la guía en ello. Pues si golpeamos con fuerza una cuerda flácida o una campana, oiremos a continuación del golpe cierta vibración en forma de onda (*ondeggiamento*) correspondiente a la nota golpeada. A esta vibración palpitante posterior se le llama trémolo o también tremolante.[1]

§. 2

En los instrumentos de cuerda se intenta imitar esta vibración presionando con fuerza el dedo sobre una cuerda y haciendo con la mano un pequeño movimiento, no lateralmente, sino hacia delante, en dirección al puente, y hacia atrás, en dirección a la voluta. A esto ya nos hemos referido en el capítulo quinto. Pues, de la misma manera que el sonido vibrante que se produce al golpear una cuerda o una campana no mantiene fija su afinación, sino que oscila subiendo y bajando, con este movimiento de la mano hacia delante y hacia atrás se intentará imitar esta ondulación entre sonidos próximos.

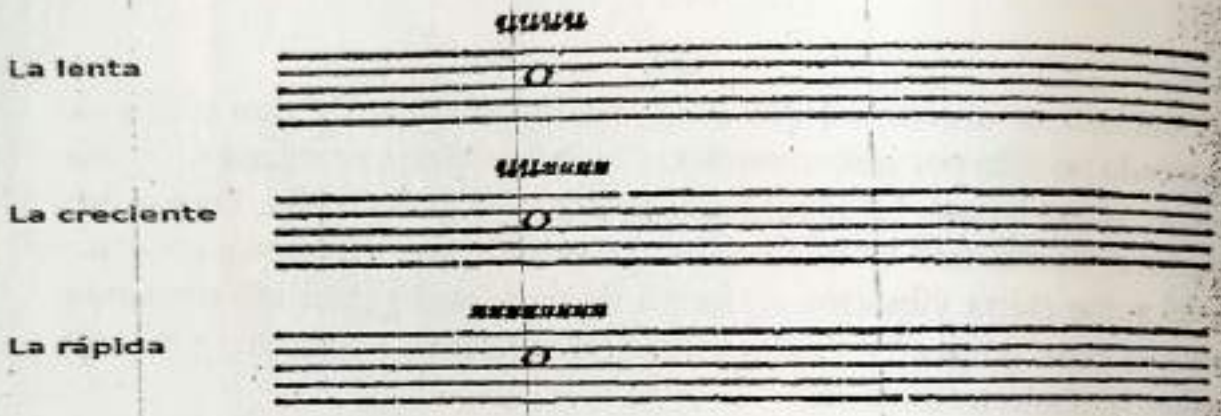
§. 3

Puesto que el vibrato no se mantiene fijo en una nota, sino que suena de modo ondulante, sería un error tocar cada nota con vibrato. Hay algunos intérpretes que vibran continuamente en todas las notas, como si padecieran temblores crónicos. El vibrato debe aplicarse sólo en aquellos lugares en los que surgiría por sí sólo naturalmente: esto es, como si la nota en cuestión fuera una de las cuerdas al aire, ya que al final de una obra o también al acabar un pasaje con una nota larga, ésta última nota inevitablemente seguirá

vibrando un tiempo, por ejemplo, después de ser pulsada, en un piano. Así, las notas finales o las notas mantenidas podrán ser adornadas con un **vibrato**.

§. 4

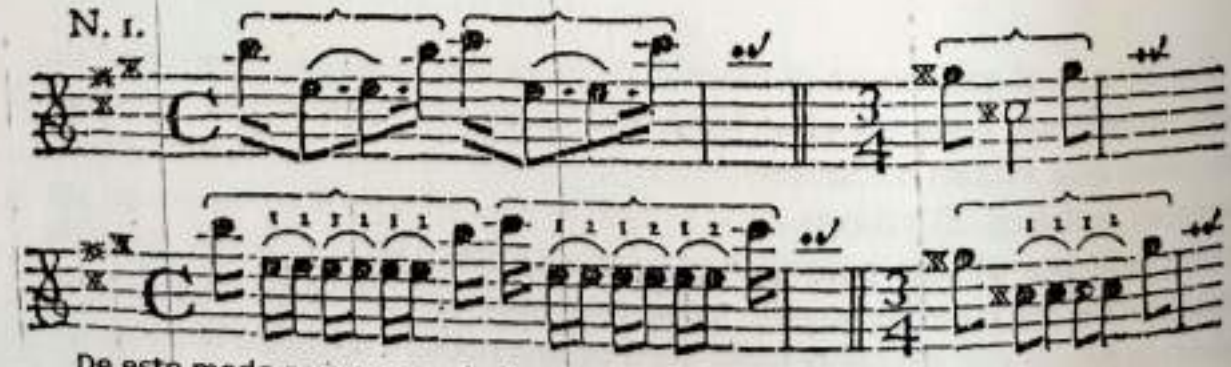
Hay tres tipos de oscilación producida por el vibrato: una **lenta**, otra **creciente** y la última **rápida**. Para diferenciarlos pueden representarse de la siguiente forma.



Los trazos grandes representan corcheas y los pequeños, semicorcheas; se debe mover la mano tantas veces como trazos se representan.

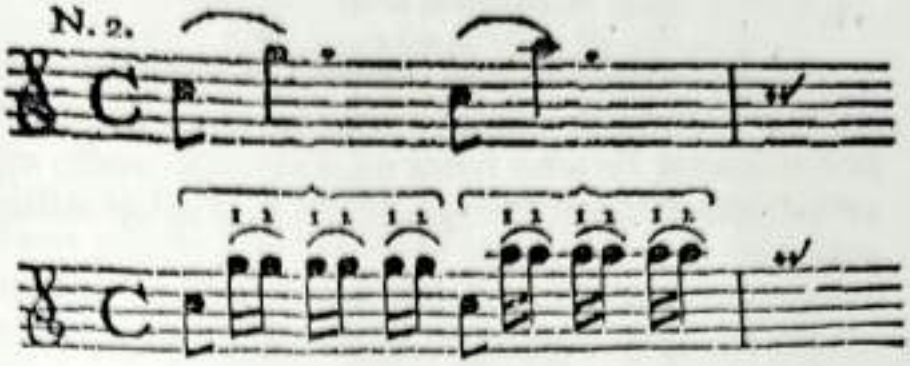
§. 5

Sin embargo, este movimiento debe hacerse con una fuerte presión del dedo, que debe aplicarse siempre en la primera negra de cada tiempo; en el caso del **vibrato** rápido, sobre la primera corchea en cada medio tiempo. A continuación incluyo unas notas que, por ejemplo, son muy adecuadas para ser interpretadas con **vibrato** y que incluso exigen esta vibración. Deberán tocarse en la **posición** entera.



De este modo se expresa el vibrato.

N. 2.

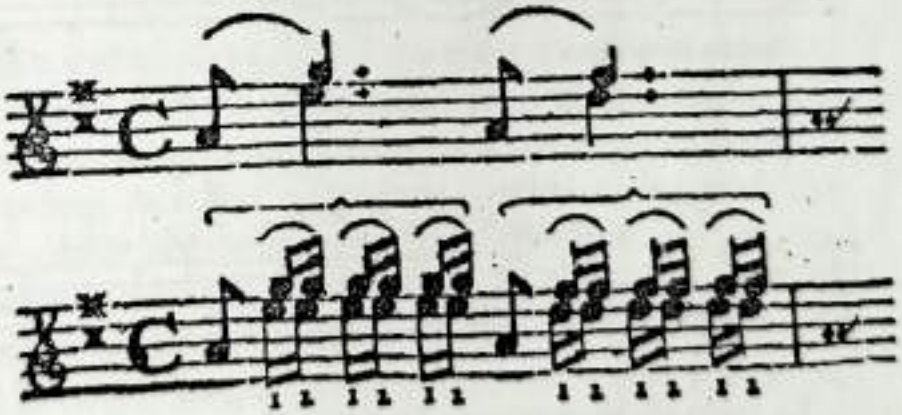


Así se realiza este movimiento

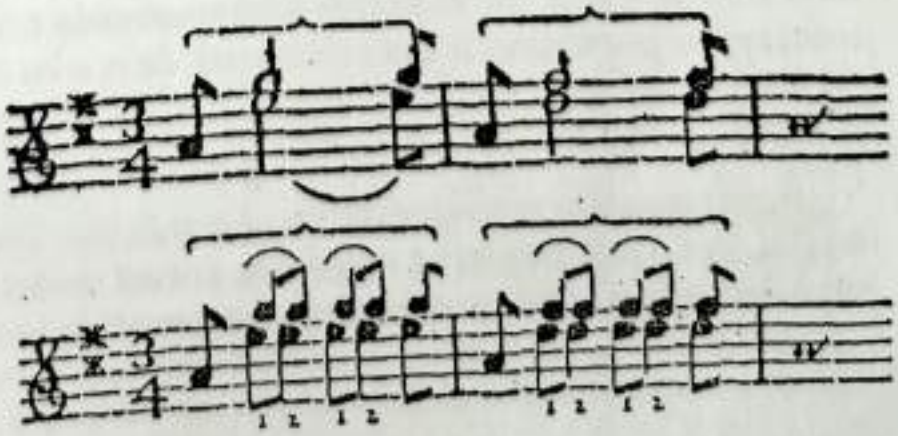
De los dos ejemplos, en el N. 1., la parte fuerte de cada movimiento recae sobre la nota señalada con el número (2), que es la primera nota de cada tiempo o medio tiempo. En el ejemplo N. 2., al contrario, y por la misma razón, el acento cae sobre la nota señalada con el número (1).

§. 6

Se puede tocar también el vibrato sobre dos cuerdas, y por ello con dos dedos simultáneamente.



La parte fuerte del movimiento recae sobre la primera nota

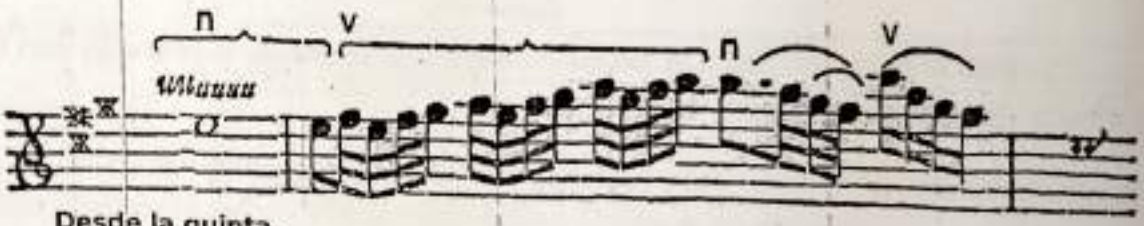


El acento cae sobre la segunda nota

§. 7

Antes de empezar una cadencia de las que se improvisan de forma personal al final de un solo, es costumbre mantener una nota que sea la tónica o la dominante. En estas notas mantenidas se podrá aplicar en cualquier caso un vibrato creciente. Por ejemplo, al final de un Adagio se podrá tocar lo siguiente.

Desde la nota principal.



Desde la quinta.

La nota debe atacarse de forma más suave y crecer hacia la mitad de su duración, de forma que el mayor acento coincida con el principio del vibrato más rápido; por último, la nota terminará de nuevo con suavidad.

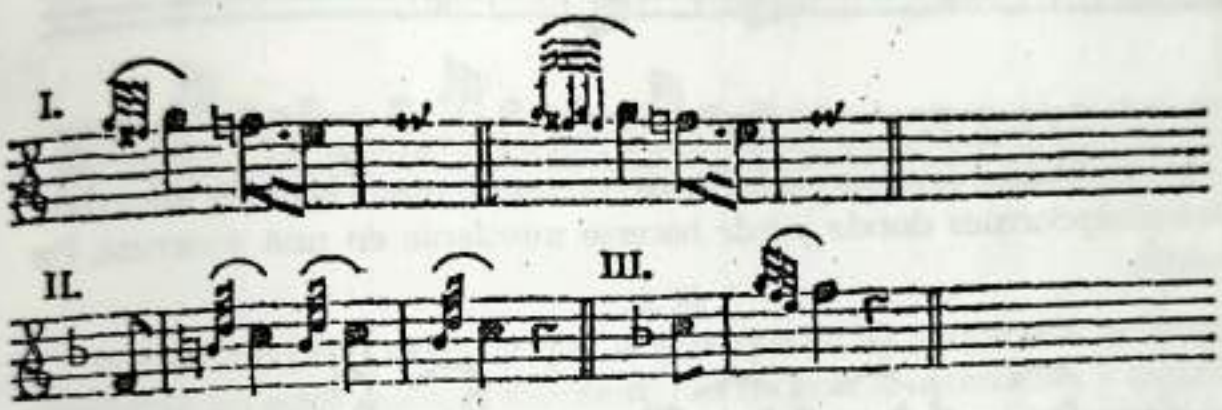
§. 8

A continuación nos referiremos al mordente. Denominamos mordente a las dos, tres o más pequeñas notas que, por así decirlo, se unen a la nota principal de manera rápida y silenciosa, desapareciendo inmediatamente, de mo-

do que sólo se escucha resonar claramente la nota principal.(a) Vulgarmente se le llama *mordant*; los italianos lo denominan *mordente*, y los franceses, *pincé*.

§. 9

El **mordente** puede realizarse de tres maneras diferentes. **En primer lugar**, deriva de la misma nota principal. **En segundo lugar**, deriva de las notas adyacentes superior e inferior. **En tercer lugar**, está formado por tres notas si la nota principal está situada entre las dos notas adyacentes. A continuación presentamos estos tres tipos.

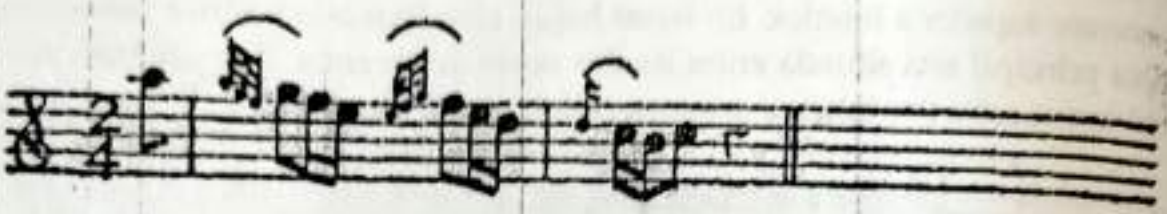


Hay quienes se resisten a incluir el segundo tipo entre los **mordentes**, denominando a estas dos pequeñas notas **apoyatura**, para diferenciarlas del **mordente**. Sin embargo, realmente reúnen todas las características de los **mordentes**. Atacan la nota principal de manera rápida y silenciosa, desvaneciéndose tan rápidamente que sólo se llega a escuchar la principal. Por tanto, ¿no son mordentes? Es verdad que tienen un carácter más sutil que el resto; tal vez se les podría denominar **mordentes gentiles**. También se puede ejecutar el **mordente** que surge de la nota principal sólo con dos notas, como observamos arriba, tomando la interpretación un carácter más suave. Pero, ¿deberemos por ello dejar de llamarlo **mordente**?

(a) Si hay quienes se ríen de la palabra *mordant* o *mordente*, por su parentesco etimológico con *mordere* (morder), llamándolo *mordedor*, debo añadir que, derivado del francés *pincé*, que significa pellizcar, puntear o pinzar, el mordente, también llamado *pincé* por los franceses, se aplica de forma muy discreta y rápida sobre la nota principal, mordiéndola, pellizcándola o pinzándola, pero soltándola inmediatamente a continuación.

§. 10

El tercer tipo de **mordente** puede utilizarse de dos formas: **ascendente** y **descendente**. Si la nota anterior al **mordente** es inferior a la nota en la que se resuelve el **mordente**, se realizará ascendentemente. Pero si la nota es superior, se interpretará descendentemente. Por ejemplo,



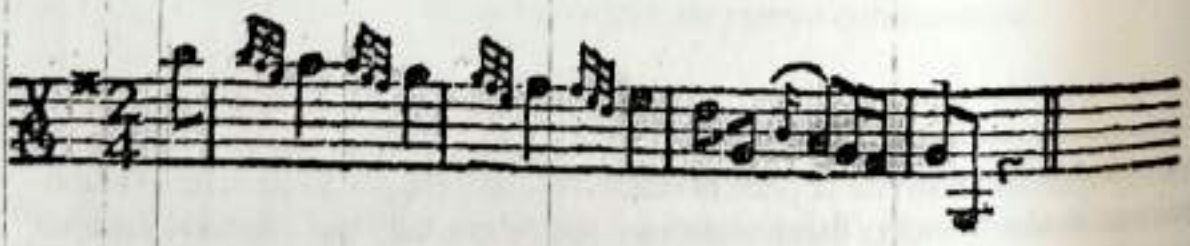
§. 11

No se deberán sobrecargar las notas con **mordentes**. Hay sólo unos pocos casos excepcionales donde puede hacerse **mordente** en una anacrusa. Por ejemplo,

Aquí está bien. **Pero aquí está mal.**

§. 12

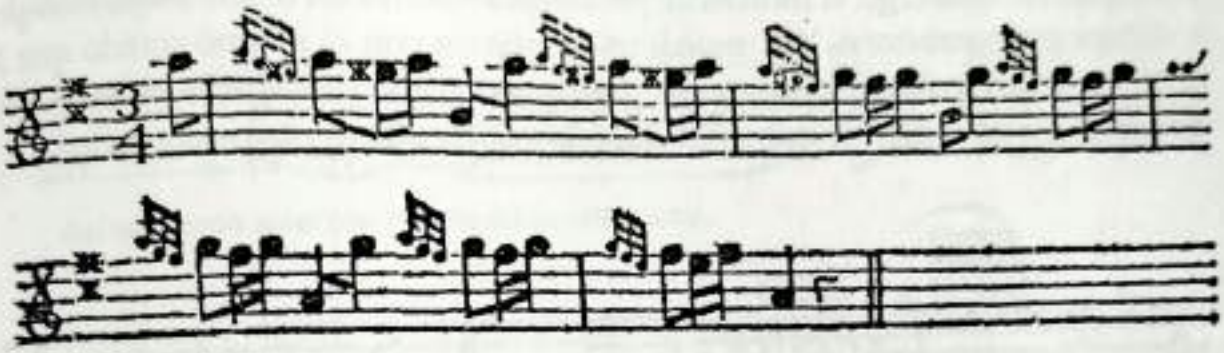
También es preferible tocar la anacrusa sin **mordente** cuando se dé una secuencia descendente de **mordentes**, pues el **acento** recaerá en la primera nota después de la anacrusa. Por ejemplo,



§. 13

En general, el **mordente** sólo se deberá utilizar cuando se le quiera dar a determinada nota un énfasis especial, pues la mayor fuerza recaerá en esa

nota. Por el contrario, el **mordente** se deslizará muy débil y rápidamente hacia la nota principal; de otro modo, no se trataría de un **mordente**. Este adorno da a la nota mayor espíritu, diferenciándola del resto y dotando a la interpretación en su conjunto de un aspecto diferente. Por tanto, se utiliza, en general, en series de notas desiguales, sobre todo al marcar cualquier negra, que es donde corresponde especialmente este énfasis. Por ejemplo:



§. 14

Por último debo recordar que, al igual que en las apoyaturas, también es preferible, en estos casos, el **mordente** descendente al ascendente, y concretamente por las mismas razones que hemos argüido en las apoyaturas. Además, la buena interpretación de un **mordente** radica en su velocidad: será mejor cuanto más rápida. A pesar de ello, no se deberá exagerar esta velocidad hasta lo incomprensible. Incluso en la interpretación más rápida se deberán expresar las notas clara y esmeradamente.

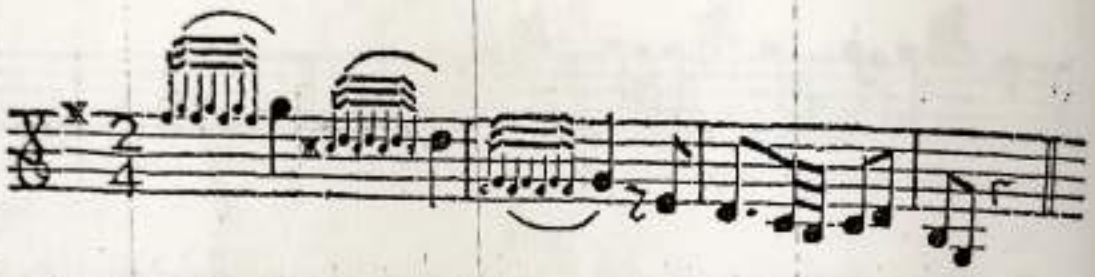
§. 15

Hay otros tipos de adornos que a menudo reciben denominaciones italianas. Sólo el *battement* tiene origen francés: la *ribattuta*, el *grupeto*, la *tirata*, el *mezzo circolo* y otros más, son de procedencia italiana. Y, aunque no es muy frecuente oírlos nombrar, es mi intención presentarlos en este punto, pues no sólo no carecen de utilidad, sino que incluso pueden ser de provecho. ¿Quién sabe si no servirán para sacar a muchos de su confusión e iluminarles para tocar en lo sucesivo con mayor método? Es desolador tocar siempre tan desorientadamente, sin saber lo que se hace.

§. 16

El *battement* es la interpretación prolongada de un mordente compuesto por dos notas adyacentes que distan medio tono, desde la inferior hasta la su-

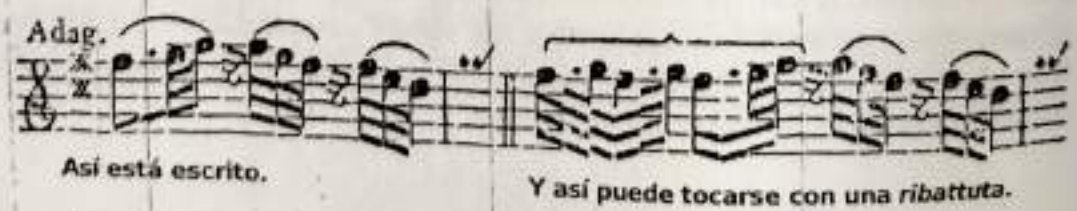
perior, que se repite determinado número de veces, con la mayor velocidad. No deben confundirse el *battement*, o este tipo de **mordente**, con el **vibrato**, o el **trino**, ni con el **mordente** que surge de la nota principal. En cierta forma, el **vibrato** se parece al **mordente** prolongado, pero este último es mucho más rápido, se toca con dos dedos y no sobrepasa la nota principal; por el contrario, la oscilación del **vibrato** sí que la supera. El **trino** empieza con la nota superior a la principal; sin embargo, el mordente prolongado comienza desde abajo, siempre a distancia de semitono. Y el **mordente** comienza con el mismo sonido que la nota principal; por el contrario, el *battement* comienza desde el **semitono** inferior. Éste es el aspecto que presenta este tipo de **mordente** prolongado:



El *battement* se usa en piezas animadas, sustituyendo a apoyaturas o mordentes, de modo que algunas notas que, de otra forma, quedarían vacías, sean interpretadas con mayor expresividad y alegría. Valga el presente ejemplo como muestra de ello. Sólo cabe señalar que no se deberá abusar del *battement* y que, incluso, deberá usarse sólo ocasionalmente, a efectos de proporcionar una mayor variedad.

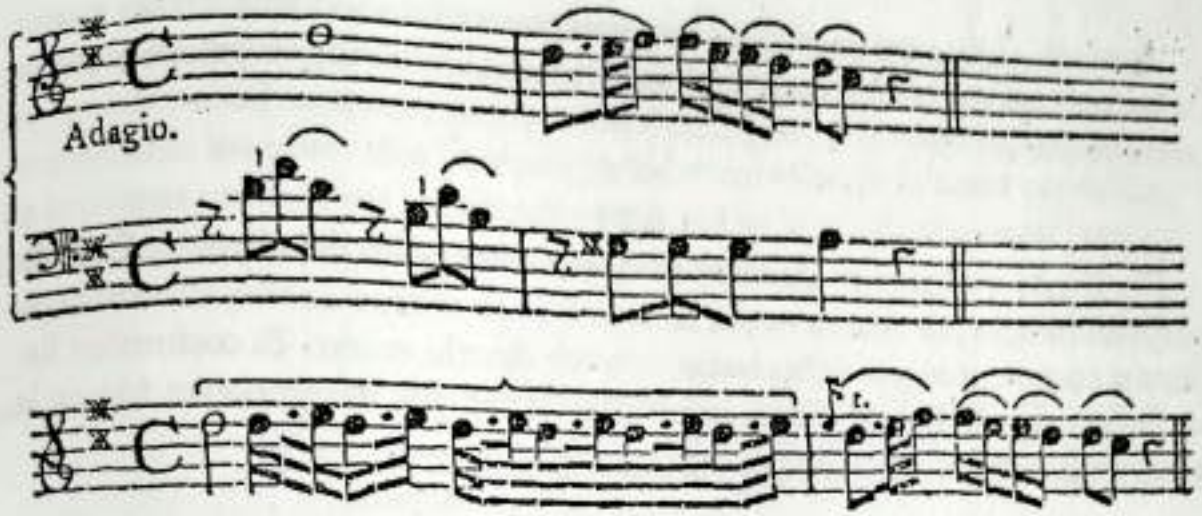
§. 17

El *Zurückschlag* (*ribattuta*) se utiliza en notas largas mantenidas y, habitualmente, precediendo a un **trino**. Véase el §. 5 del capítulo anterior, donde he hecho preceder una corta *ribattuta* a los **trinos dobles**. La *ribattuta* también puede ejecutarse artísticamente, como en el caso de un Adagio.



Así está escrito. **Y así puede tocarse con una *ribattuta*.**

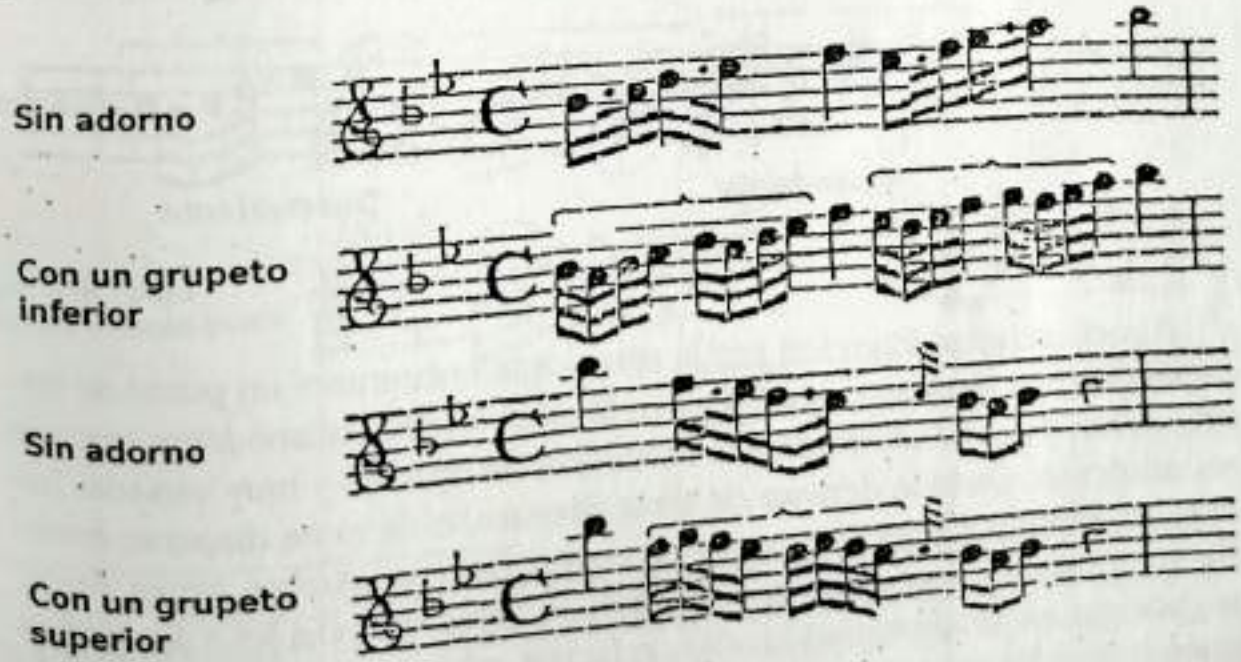
Pero la *ribattuta* debe comenzar con un ataque fuerte que disminuya poco a poco. A continuación presentamos un ejemplo.



Así se puede adornar mediante la *ribattuta*.

§. 18

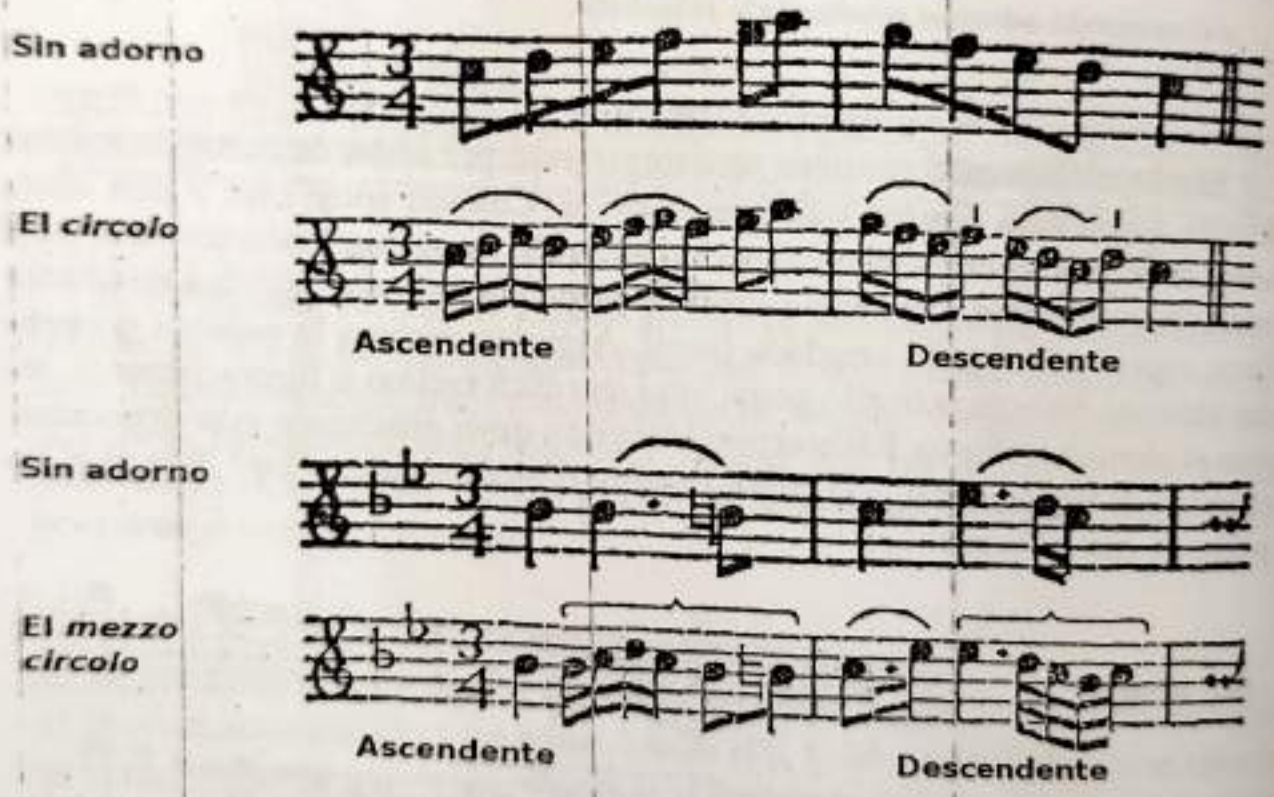
El adorno llamado **grupeto**[2] está compuesto por series de notas de valores breves, situadas a alguna distancia entre sí. Cuando entre una y otra serie, antes de seguir su curso ascendente o descendente, se desciende un tono, para evitar llegar demasiado pronto a la nota principal, la línea melódica resultante tiene aspecto de figura anudada [lazo]. Algunos derivan la palabra **grupeto** del término francés o inglés grape, que significa **racimo** o figuradamente, según el alemán antiguo, **Kluster**; sin embargo, otros relacionan esta denominación con el término italiano *groppo*, **botón**, o *groppare*, **abrochar**.[3] Este es el aspecto de este adorno:



Este adorno podrá emplearse únicamente cuando se toque a solo; y, aun así, en este caso, exclusivamente para dar variedad cuando un pasaje se repita varias veces.

§. 19

El **circolo** y el **mezzo circolo**[4] se diferencian poco del **grupeto**. Si están compuestos sólo por cuatro notas, se denominan **mezzo circolo**; sin embargo, si están compuestos por ocho notas, son un **circolo** entero. Es costumbre llamar a esta figura de este modo porque las notas que lo componen toman la forma de un círculo. Por ejemplo.

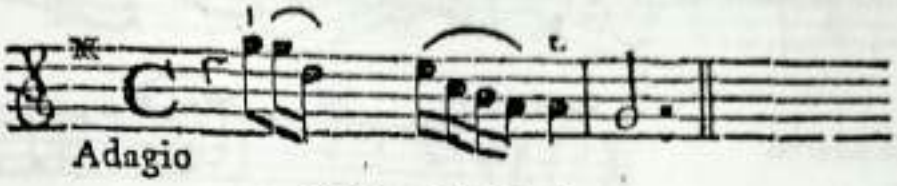


§. 20

Aquellos que se interesen por la etimología encuentran un punto de discrepancia en el término **tirata**. Algunos lo derivan del italiano *tirare*, que significa **tirar**, y que se utiliza para la formación de muchas y muy variadas frases musicales. Otros lo derivan de *tirata*, **disparo**, o de *tirare*, **disparar**, entendido en sentido figurado y como expresión italiana. Ambos tienen razón. Pues, no siendo la **tirata** sino una sucesión de notas ascendentes o descendentes por grados conjuntos, utilizadas de forma arbitraria entre dos notas que estén separadas entre sí, puede haber **tiratas** lentas y rápidas dependiendo de

cómo sea el tempo o de la distancia entre estas dichas notas. Si la tirata es lenta, se denomina *zug* [estirón], que deriva de *ziehen* [estirar], *tirare*, pues el canto se estira muchos tonos de una nota a otra y las dos notas separadas se unen mediante los intervalos comprendidos entre ellas. Si la tirata es rápida, se da la misma unión, pero tan rápidamente que se la puede comparar con un tiro de flecha o un disparo.[b] Aquí unos ejemplos:

Sin adorno

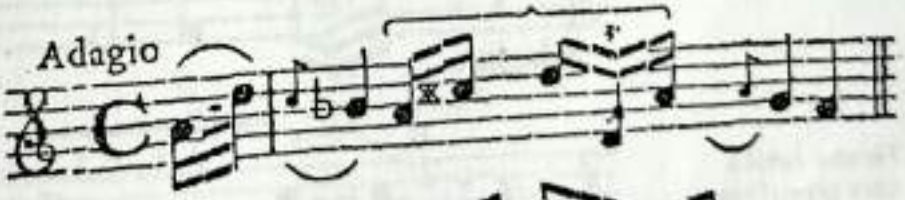


Con una tirata lenta descendente

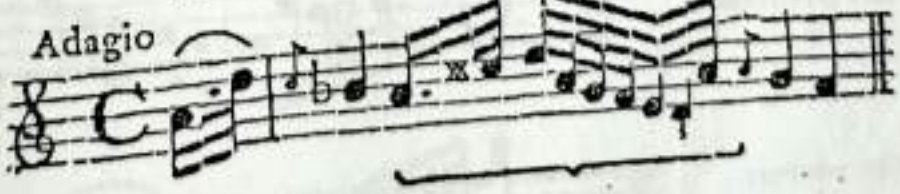
Sin adorno

Con una tirata lenta descendente

Sin adorno

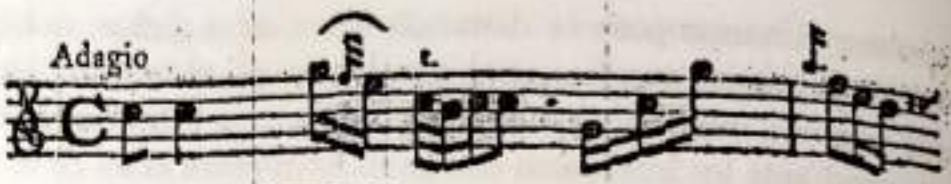


Con una tirata rápida descendente

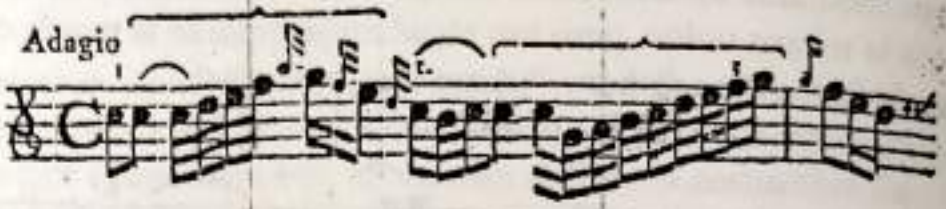


[b] ¿Cómo? ¿Desterrar al disparo del reino de la música? No me atrevería a ello. Pues no sólo se ha infiltrado en las Bellas Artes, sino en todas partes. E incluso allí donde se pretenda obviar, su pólvora se hará presente con fuerza. "Quisque suos patimur Manes (...)", Virgilio [*Eneida*, VI, 743].

Sin adorno

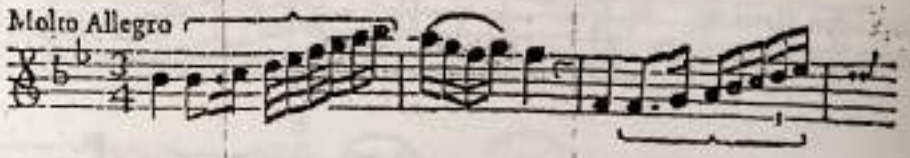


Con una tirata lenta ascendente



Sin adorno

Con una tirata rápida ascendente

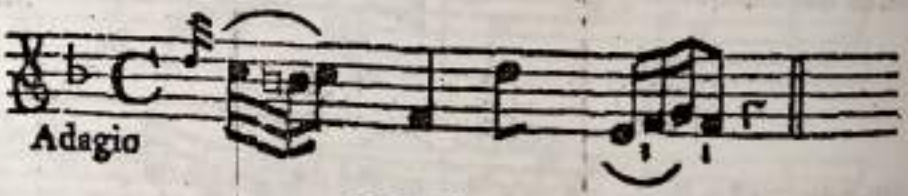


¡Cómo! ¿No es eso un disparo?

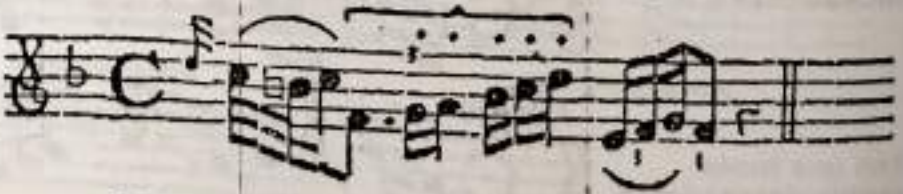
§. 21

Pero las tiratas también se pueden utilizar de otras muchas maneras. A continuación presentaré algunas de ellas. Por ejemplo:

Sin adorno



Tirata lenta con tresillos

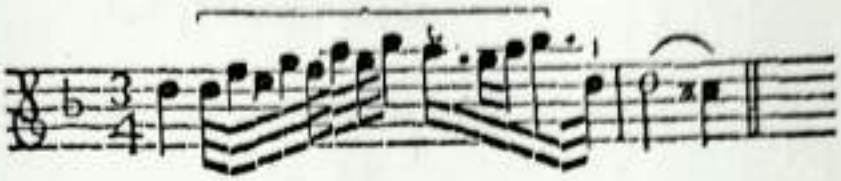


Sin adorno

Con una tirata rápida con semitonos

Sin adorno

Mediante terceras



§. 22

Todos estos adornos se usarán únicamente cuando se toque a solo; y aun así, de forma muy comedida, en el momento adecuado y sólo con el propósito de variar un pasaje que se repita varias veces. Habrá que atender bien asimismo a las indicaciones del compositor, pues al improvisar estos adornos se revela con facilidad la propia ignorancia. Sobre todo deberá evitarse por completo cualquier tipo de ornamentación cuando haya más de un intérprete por voz. ¿Qué algarabía no resultará, si cada cual juega con las notas según su propio criterio? Y, ¿acaso se entendería finalmente melodía alguna después de estos horribles "embellecimientos" mezclados de forma desmañada? Sé del horror que puede experimentarse cuando se escuchan las piezas más melodiosas tan deplorablemente distorsionadas por una ornamentación innecesaria. Seguiré hablando de ello en el próximo capítulo.

Capítulo XII

Sobre la correcta lectura y, en particular, la buena interpretación

§. 1

Todo radica en la correcta interpretación. La experiencia diaria ratifica esta sentencia. Algunos compositores poco formados se admiran y se tienen en gran estima a sí mismos al escuchar sus galimatías musicales interpretados por buenos músicos que son capaces de aportar, en el momento oportuno, los afectos en los que éstos ni siquiera habían pensado, así como de variar el carácter de la obra como nunca se les había ocurrido, consiguiendo que, en consecuencia, todo ese embrollo resulte soportable a los oyentes, mediante una buena interpretación. Y, ¿quién desconoce que a menudo las mejores composiciones se interpretan de forma tan miserable que incluso el mismo compositor tiene dificultad para reconocer su propio trabajo en ellas?

§. 2.

La correcta interpretación de una composición, según las normas actuales del buen gusto, no es tan fácil como muchos se imaginan, pensando que están haciendo bien mientras adornan y retuercen según su propia idea una obra, ni percibiendo aquellos afectos que pretenden expresarse en la pieza. Y, ¿quiénes son éstos? Con frecuencia se trata de aquellos que, conociendo a penas los rudimentos de la métrica, se lanzan inmediatamente a interpretar conciertos y solos para poder (según su insensata opinión) contarse cuanto antes entre los virtuosos. Algunos consiguen tocar perfectamente los pasajes más difíciles en no pocos conciertos y solos que han practicado diligentemente y que tocan de memoria. Sin embargo, si tienen que solfear un minueto según las indicaciones del compositor, no serán capaces de ello, lo que ya trasluce lo que será la interpretación de conciertos. Pues, aunque va bien si tocan un Allegro, cuando llega un Adagio descubren su gran ignorancia y su falta de juicio en cada compás de la obra. Tocan sin orden ni expresión, no diferencian el forte del piano, hacen los adornos en lugares erróneos, demasiado abundantes y, a menudo, interpretados de forma confusa; sin embargo, otras veces, las notas suenan demasiado pobres y se demuestra que el intérprete ignora lo qué debe

hacer. De este tipo de gente tampoco se puede esperar ninguna mejora: pues les domina el amor propio sobre todas las cosas, y aquél que honradamente tratara de convencerles de sus errores sería humillado para su desgracia.

§. 3

Tiene más mérito artístico leer correctamente y de acuerdo con sus indicaciones las obras musicales de los buenos compositores, así como reproducir los afectos que reinan en la pieza, que estudiar los más difíciles pasajes a solo y conciertos. Para esto último no se necesita gran inteligencia. Y si se tiene la suficiente capacidad como para resolver apoyaturas, también puede aprender uno mismo los pasajes más difíciles ayudándose sólo de la estricta práctica. Sin embargo, lo primero no es tan fácil. Pues no sólo habrá que observar detenidamente todo lo que se señale o indique, limitándose a tocarlo sólo tal cómo está escrito, sino que habrá que hacerlo con la adecuada sensibilidad; habrá que adoptar el afecto que se pretenda expresar y habrá que llevar a cabo y ejecutar de tal modo cada **frase**, cada **ligadura**, cada **acento** de las notas, lo **piano** y lo **forte**, en definitiva, todo lo comprendido dentro de la interpretación de buen gusto de la obra, que sólo es posible haber aprendido con buen juicio a lo largo de una dilatada experiencia.

§. 4

Piense pues cada cual si no es mucho más valioso un buen violinista de orquesta que un puro solista. Éste puede tocar todo a su voluntad y dirigir la interpretación según su propio juicio o incluso a conveniencia de su mano [adaptándola a su técnica], mientras que el primero debe tener la capacidad de captar el estilo de los diferentes compositores, sus pensamientos y expresiones, interpretándolas de inmediato correctamente. Sólo necesitará practicar en casa para tocar todo perfectamente afinado, y los demás deberán adaptarse a él. Pero debe tocar todo a primera vista, a menudo incluso ciertos pasajes escritos contra el orden natural de la métrica musical;[a] y frecuentemente deberá regirse por lo que hagan los demás. Un intérprete solista puede lograr, aun sin gran inteligencia musical, que sus conciertos resulten tolerables, o incluso que le den buena fama, sólo con una interpretación digna. Sin embargo, un buen violinista de orquesta debe conocer el arte de la composición y

---

[a] *Contra Metrum Musicum.* Ya hice referencia a ello en la segunda parte del Capítulo I, §. 4, nota d. Y no sé qué pensar cuando veo que un aria de algún famoso compositor discurre tan en contra del **metro** musical, que se podría creer que la ha hecho un alumno.

distinguir el carácter; además, debe poseer una capacidad extraordinaria para llevar su cometido con honor, especialmente cuando, llegado el caso, quiera hacerse **director de orquesta**.(b) Quizás haya quien crea que es más fácil encontrar violinistas de orquesta que solistas. Se equivocan. Existen demasiados acompañantes malos, pero muy pocos buenos, pues hoy en día todos quieren tocar a solo. Dejaré que los señores compositores respondan cómo es una **orquesta** compuesta de meros intérpretes solistas que hayan interpretado su música. Pocos solistas leen bien, pues están acostumbrados a mezclar todo según su propia fantasía y a ocuparse de sí mismos, pero no de los demás.

§. 5

Por ello, no se debería tocar a solo antes de ser capaz de acompañar suficientemente bien. También hay que conocer antes todos los golpes de arco, entender cómo se interpreta el forte y el piano en su correcto lugar y proporción, hay que aprender a distinguir las características de las obras e interpretar cada pasaje según su propio estilo; en una palabra: se debe poder leer correctamente el trabajo de muchos artistas antes de empezar a tocar conciertos y a solo. De un cuadro se reconoce al instante si quien lo ha elaborado es un maestro del dibujo: de igual forma, uno tocaría su solo más razonablemente si hubiese aprendido a interpretar una **sinfonía** o un **trío** según el buen gusto que requieren, o a acompañar un **aria** con el afecto adecuado y según su propio carácter. Intentaré establecer algunas breves reglas que puedan ser de gran provecho para la ejecución de la música.

§. 6

En todo caso, ya se sabe que se debe afinar bien el propio instrumento con los demás y mi recordatorio parece estar de más en este caso. Pero puesto que, con frecuencia, hay gente que quiere dar protagonismo al primer violín sin afinar sus instrumentos juntos, encuentro muy necesario recordarlo en este punto, tanto más cuanto que todos los demás deben afinar de acuerdo con el primer violín. Si se toca con un órgano o un piano, en la afinación hay que acomodarse a ellos; pero, si no están estos instrumentos, se tomará el tono de los de viento. Algunos afinan al principio la cuerda La; otros, la cuerda Re. Ambos lo hacen correctamente si afinan de forma diligente y limpia. Sólo

---

(b) Y no hablo aquí de los grandes virtuosos que, junto a su extraordinario arte en la interpretación de conciertos, son también buenos violinistas de orquesta. Ellos son quienes realmente merecen la más alta admiración.

quiero recordar que los instrumentos de cuerda se bajarán siempre en una habitación caliente, pero se subirán con el frío.

§. 7

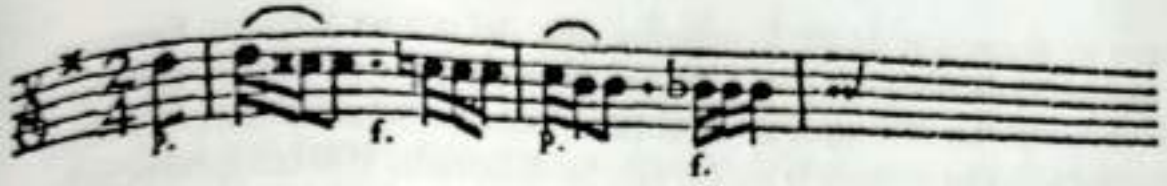
Antes de empezar a tocar, se deberá observar y analizar la obra perfectamente. Hay que examinar el carácter, el tempo y el tipo de movimiento que exige la obra, y observar atentamente si no contiene algún pasaje que no llame la atención a primera vista y, sin embargo, no resulte fácil debido a peculiaridades de tipo técnico o expresivo. Por último, hay que esforzarse al máximo, durante la práctica, para encontrar e interpretar correctamente el afecto al que el compositor ha querido recurrir. Y, como frecuentemente se alterna lo triste y lo alegre, hay que saber expresarse cada uno a su manera. En una palabra: todo se debe tocar de forma que uno mismo se emocione con ello.(c)

§. 8

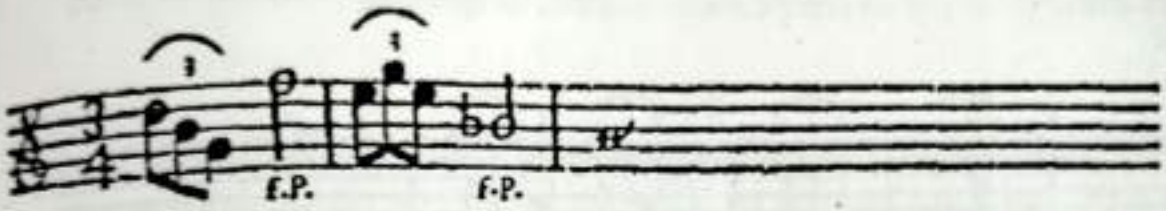
De ello se deduce que habrá que prestar atención exacta a los **pianos** y **fortes** indicados, y no mantener siempre el mismo énfasis. Además, uno mismo debe saber cómo cambiar de piano a forte, aun sin indicación, y aplicar cada uno en el momento correcto; pues, según el conocido refrán de los pintores, esto se llama **claroscuro**. Las notas alteradas ascendentemente con sostenidos y becuadros deben tocarse más fuertes, retomando la dinámica a medida que avance la melodía. Por ejemplo:

De igual modo, habrá que distinguir con fuerza una alteración descendente mediante bemoles o becuadros. Por ejemplo:

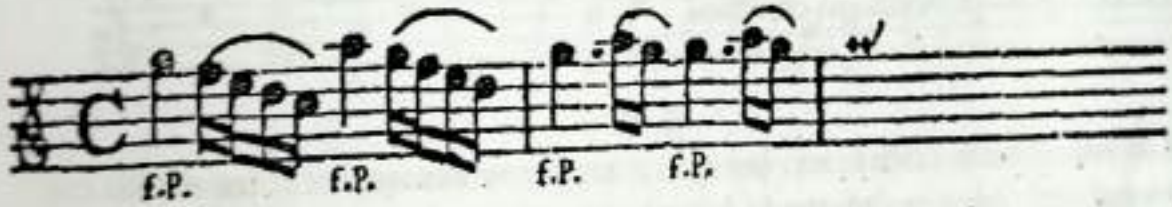
(c) Ya es suficientemente malo que algunos no piensen nunca lo que hacen, sino que toquen sus notas como en un sueño o como si tocaran para sí mismos. Alguien así no se da cuenta cuando se adelanta un par de negras. Y apuesto que incluso acabaría la pieza un par de compases antes que los demás si no fuera porque el compañero o el propio director se lo recordaran.



Si las blancas están situadas entre notas más cortas, debe procurarse atacarlas con fuerza y volver de nuevo a la dinámica anterior. Por ejemplo:



Incluso algunas negras también se tocarán de esta manera. Por ejemplo:



Y esta es la expresión que realmente desea el compositor cuando escribe en una nota un *fp*, es decir, fortepiano. Sin embargo, si la nota se ha atacado con fuerza, no se debe levantar el arco de la cuerda, como hacen algunos muy equivocadamente, sino que debe seguir pasándose y el sonido debe seguir apoyándose sin cesuras, perdiéndose poco a poco. Léase lo que señalo en la página 26, nota k [de la tercera parte del Capítulo I].

§. 9

El acento,[d] la expresión o la fuerza del sonido suele caer sobre el tiempo principal o fuerte, al que los italianos llaman *nota buona*. Sin embargo, estos tiempos fuertes, o *notas buenas*, son considerablemente diferentes entre sí. Las notas especialmente fuertes son las siguientes: la primera nota del primer tiempo en cada compás, la primera nota en la mitad del compás o del tercer

[d] La palabra **acento** no significa aquí el *port de voix* [portamento] de los franceses, sobre el que Rousseau da una explicación en su *Methode pour apprendre á chanter*, p. 56, sino una expresión, impulso o énfasis, del griego εν, *en*, y φάσις, *appatritio, dictio.*

tiempo en el compás de 4/4, la primera nota del primer y cuarto tiempo en los compases de 6/4 y 6/8, y la primera nota del primer, cuarto, séptimo y décimo tiempo en el compás de 12/8. Éstos pueden llamarse tiempos fuertes, sobre los que recae siempre la mayor fuerza del sonido, si el compositor no ha dispuesto ninguna otra indicación. En el acompañamiento habitual de un aria o voz concertante, donde sólo suelen aparecer corcheas y semicorcheas, frecuentemente no se indica nada o, en todo caso, se hace mediante pequeñas rayas, durante un par de compases, al inicio. Por ejemplo:

Así pues, se debe seguir de este modo, atacando con fuerza la primera nota, hasta que aparezca un cambio.

§. 10

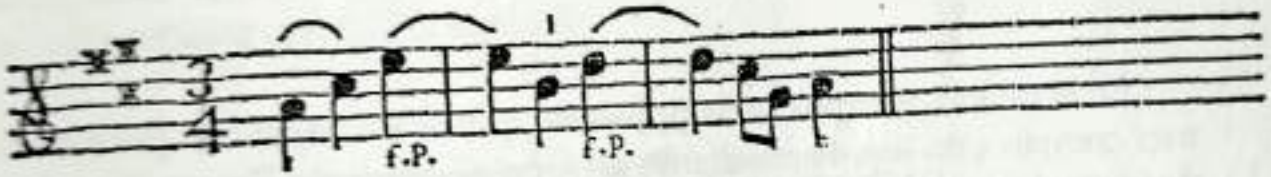
Las otras *notas buenas* son las que siempre se destacan de las demás con un leve acento pero en las que la fuerza debe ejercerse de forma muy comedida. En concreto, son las negras y corcheas en el compás Allabreve y las negras en el compás de 3/2, además de las corcheas y semicorcheas en el compás de compasillo, así como en el de 2/4 y 3/4, y, por último, las semicorcheas en el de 3/8 y en el de 6/8, etc. Ahora bien, si aparecen varias notas iguales seguidas sobre las que hay un arco para cada dos, el acento caerá sobre la primera de ambas y no sólo se tocará algo más fuerte, sino que también se mantendrá un poco más, mientras que la segunda se ligará muy suave y débilmente a la anterior, y también algo más tarde. Véase un ejemplo de ello en el §. 3 de la primera parte del Capítulo VII. Pero, sobre todo, léase el §. 5 de la segunda parte del Capítulo VII y véanse los ejemplos. Sin embargo, muchas veces se unen bajo un mismo arco, o *mezzo circolo*, tres, cuatro o incluso más notas. En ese caso, se debe atacar la primera de ellas algo más fuerte y mantenerla más tiempo, mientras que las otras se tocarán en el mismo arco disminuyendo la fuerza y cada vez más débilmente, sin el menor acento. Recuérdese constantemente el Capítulo VII, especialmente lo que se dice en el §. 20 de la primera parte del mismo.

§. 11

A partir de los Capítulos VI y VII, se ve cuánto varía la melodía al ligar o separar las notas. Así, no sólo hay que observar con la mayor exactitud las ligaduras y el fraseo, sino que uno mismo debe saber ligar y separar las notas con gusto y en el lugar adecuado, cuando en alguna composición no hubiera nada señalado. El Capítulo sobre las múltiples variantes del arco [Capítulo VII], especialmente la segunda parte, servirá para entender cómo se puede hacer un cambio sin alterar el carácter de la pieza.

§. 12

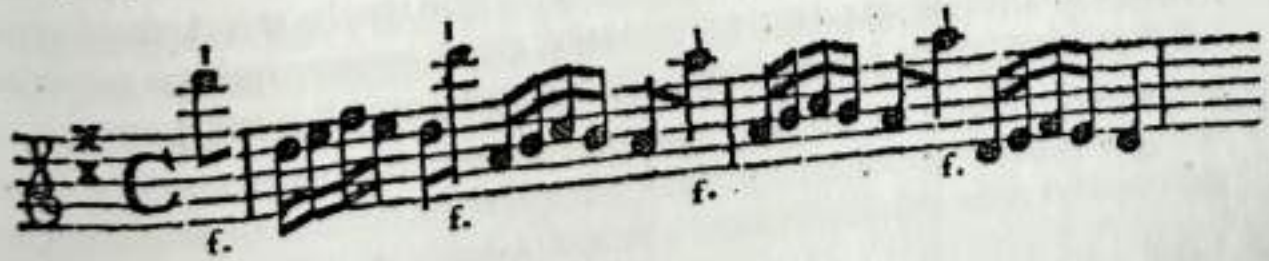
Hoy en día, hay ciertos pasajes en los que la expresividad de un compositor se consigue de una forma inusual e inesperada, que muchos no sabrían descifrar si no se indicara. Por ejemplo:



Pues aquí la expresión y el acento recaen en el último tiempo del compás, que se prolonga en el primer tiempo del segundo compás, débilmente y sin acentuarse. Estas dos notas no deben separarse nunca presionando el arco, sino que deben tocarse como si fueran una sola blanca. Recuérdese aquí también el §. 18 de la tercera parte del Capítulo I y la nota k.

§. 13

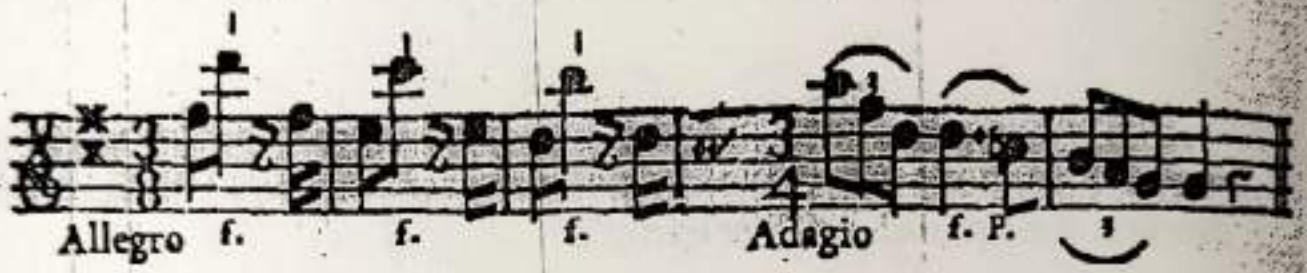
En piezas alegres, suele acentuarse la nota más aguda para hacer la interpretación más viva. Ocurre entonces que el énfasis recae en la última nota del segundo y del cuarto tiempo, en el compás binario, y al final del segundo tiempo en el compás de 2/4, especialmente si la obra comienza con anacrusa. Por ejemplo:



Sin embargo, esto no puede hacerse en piezas lentas y tristes, pues la anacrusa no se debe interpretar separada, sino que se debe mantener de forma *cantabile*.

§. 14

En los compases de 3/4 y 3/8, el acento también puede caer en el segundo tiempo. Por ejemplo:

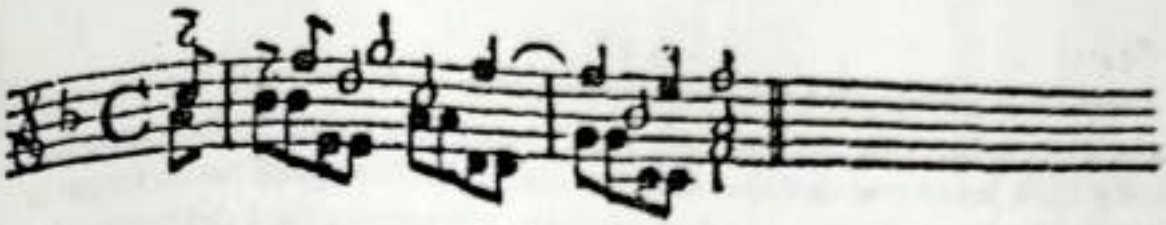


§. 15

En el último ejemplo [Adagio], se ve que el Re negra con puntillo del primer compás está ligado mediante un arco al siguiente Do corchea. Así pues, durante el puntillo no se debe presionar con el arco sino, tanto aquí como en otros casos similares, atacar la negra con una fuerza moderada, mantenerla sin presionar durante el tiempo del puntillo y unirle la siguiente corchea muy débilmente. Ya lo he recordado en el §. 9 de la **tercera parte** del **Capítulo I**.

§. 16

De igual modo, las notas que, según el compás, tendrían que separarse, no se deberán dividir nunca ni señalar su división mediante acento, sino que se deberá atacarlas y mantenerlas débilmente, como si estuvieran al principio de un tiempo. Baste leer los §. 21, 22 y 23 del **Capítulo IV**, donde hay bastantes ejemplos. Aquí también corresponde lo que se dijo al final del §. 18 de la **tercera parte** del **Capítulo I**; y no se olvide la nota k. Este tipo de interpretación crea un **tempo interrumpido** en el que la voz intermedia o el bajo parecen distanciarse de la voz superior,[1] lo que resulta en un efecto agradable, razón también de que, en ciertos pasajes, no se generen **quintas** seguidas, sino que se acentúen de forma alterna. Por ejemplo, aquí hay tres voces:



§. 17

Del mismo modo, siempre que aparezca escrito un **forte**, se deberá usar la fuerza con comedimiento y no exagerar de forma ridícula, especialmente en el acompañamiento de una voz concertante. Hay quien no hace ninguna de esas dos cosas o, si lo hace, lo hace de forma exagerada. Se debe observar el afecto. A menudo, una nota exige un acento fuerte, otras veces moderado, y otras muchas, uno apenas perceptible. **Lo primero** se logra habitualmente con vigorosos impulsos ejecutados por todos los instrumentos al mismo tiempo, lo que se suele señalar con *fp*. Por ejemplo:

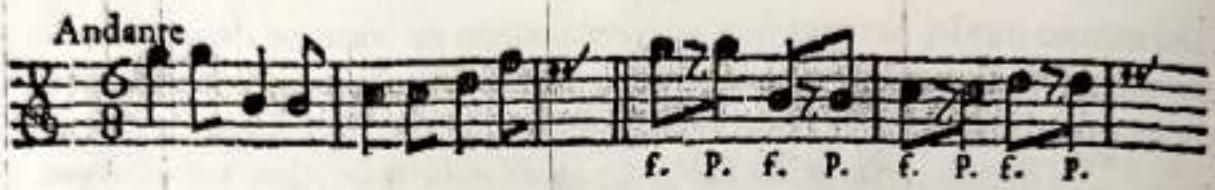
Lo segundo, con notas acentuadas de forma natural, de las que ya se habló en el §. 9 de este **Capítulo**. **Lo tercero** ocurre en todas las retantes notas indicadas en el §. 10, donde apenas se debe usar una fuerza perceptible. Pues, si en el acompañamiento de una voz concertante está indicado **forte**, con frecuencia se debe usar la fuerza con comedimiento y no exagerar tanto como para encubrir con ello la voz principal. Un acento de este tipo, sutil y breve, debe destacar la voz principal, dotar de vida a la melodía, ayudar al concertista y facilitarle la tarea de dar a la pieza el carácter correcto.

§. 18

Al igual que se **liga** y se **toca separado**, o se debe prestar atención al **piano** y al **forte**, según lo requiera la expresión, del mismo modo hay que evitar tocar continuadamente arrastrando el arco pesadamente, debiendo acomodarse a los afectos dominantes en cada pasaje. Los pasajes vivaces y coquetos deben ejecutarse utilizando arcos ligeros y cortos, tocados de manera alegre y ágil. Del mismo modo, los pasajes lentos y tristes deberán interpretarse con arcos largos y con delicadeza.

§. 19

Cuando se acompaña a una voz concertante, en la mayoría de los casos habrá que tocar las notas rápidamente y no mantenerlas. Así, en los compases de 6/8 y 12/8, las negras casi se ejecutarán como corcheas para no aletargar la interpretación. Sin embargo, atiéndase también a la regularidad del tempo; las negras deberán oírse más que las corcheas. Por ejemplo:



Así está escrito. Y así se interpreta.

§. 20

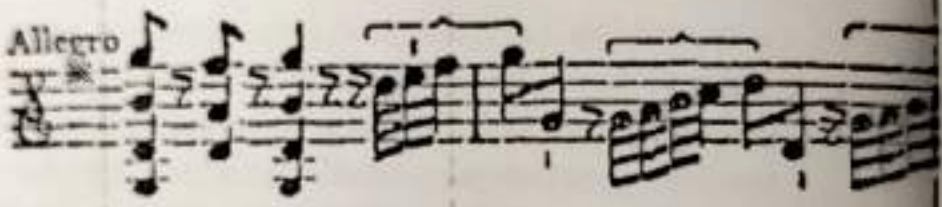
Muchos, que carecen de gusto, no mantienen la regularidad del tempo al tocar la parte del acompañamiento de una voz concertante, sino que se retrasan respecto al solista. Son acompañantes para diletantes, no para profesionales. Si uno tiene delante a cualquier cantante italiana o aspirante a virtuoso que ni siquiera sea capaz de ejecutar, con un tempo correcto, aquello que aprende de memoria, entonces tendrá que prescindir de mitades completas de compás para librarles del ridículo en público. Pero cuando se acompañe a un verdadero virtuoso merecedor de este nombre, no deberá uno dejarse llevar por la vacilación o la prisa, por la **posposición** o la **anticipación** de las notas que aquél articule de forma acertada y conmovedora, sino que deberá tocar siempre en el mismo tempo. De otra forma, el acompañante destruiría aquello que el concertista pretendía crear.(e)

§. 21

Además, todos los intérpretes, al hacer música juntos y pretender que la ejecución sea óptima, deberán observarse mutuamente y, sobre todo a su director, de forma atenta. Y no sólo para empezar juntos, sino para que per-

(e) Un correcto acompañante también deberá ser capaz de valorar al concertista. No deberá tomarse libertades ante un verdadero virtuoso, pues, de otro modo, arruinaría su tempo rubato. Es más fácil mostrar el significado del tempo rubato que describirlo. Sin embargo, si se trata con uno que se imagine virtuoso, entonces se podrán mantener en un Adagio cantabile algunas corcheas durante medio compás hasta que aquél se recupere de su arrebato; no se seguirá el tempo, pues aquél toca en el estilo del recitativo [libre].

manezcan en el mismo tempo y toquen con una misma e
terminados pasajes en cuya interpretación es fácil incurrir
tos. Cabe recordar el §. 38 del **Capítulo IV.** Y en los Capítulo
insistido más de una vez sobre la regularidad del tempo. Ad
esforzamos en tocar los acordes rápida y conjuntamente, y
tocar las notas que siguen a un **puntillo o breve silencio**
pidamente posible. Véase lo que expliqué en los §. 2 y 3 de
del **Capítulo VII**, y búsquense allí los ejemplos pertinentes.
tocar varias notas en un tiempo débil o después de una br
curará tomarlas arco abajo, ligándolas a la primera nota del
Aquí deberán los intérpretes observarse unos a otros para n
siado pronto. A continuación presentamos un ejemplo con
ros [silencios breves]:



§.22

Todo lo escrito en este **Capítulo XII** hace referencia, n
leer música correctamente y, en particular, a la interpretació
rada de un fragmento musical bien compuesto. Y todo el a
vado a la redacción de este libro tiene como objetivo con
piantes por el buen camino, así como prepararles para el re
percepción del buen gusto musical. Quiero concluir con est
tendría mucho que decir a los concertistas. ¿Quién sabe
atreveré de nuevo a enriquecer al mundo musical con ot
prendo que mi esfuerzo por servir a los principiantes no h
tido?

Fin de la *Escuela de violín.*

Glosario

de las cosas más importantes

Los números romanos indican el capítulo, mientras que las cifras arábigas indican el párrafo. Pero si hay dos números romanos juntos, el primero, y algo más grandé, remitirá al capítulo, mientras que el segundo, algo más pequeño y en cursiva, se refiere a la parte [del mismo capítulo].[1]

A

Acento musical. Sobre qué notas actúa, XII, 9, 10. Ejecutado de manera especial, XII, 12, 13, 14.
Acompañar: Algunas reglas al respecto, XII, 9, 17, 18, 19, 20.
Acordes: Sobre cómo deben tocarse, XII, 21. Rotos, véase Arpegiar.
Acordes sobre el violín: I, *III*, 14. Notas dobles, VIII, *II*, 11 y VIII, *III*, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, etc. Una observación muy útil sobre notas dobles, VIII, *III*, 20.
Adagio: Frecuentemente se toca mal, XII, 2.
Adornos: Deben usarse comedidamente y sobre cuándo deben usarse, XI, 22.
Afecto: Frecuentemente indicado por los compositores, VI, 3. El arco debe contribuir en gran medida en la creación del afecto, VIII, *I*, 1. El afecto debe buscarse en una pieza y observarse en la interpretación, XII, 3, 7.
Afinación: Es altamente necesaria una pura, XII, 6.
Allabreve, I, *II*, 6. La explicación del tipo de movimiento: Sobre cómo se reconoce y cómo debe enseñarse al alumno, I, *II*, 7, 8. Errores de los profesores, I, *II*, 9. Deben observar el temperamento del alumno, I, *II*, 10. Y no darle algo difícil antes de tiempo, I, *II*, 11. Nunca debe dejarse de observar la regularidad del tiempo, I, *II*, 12. En notas iguales rápidas seguidas se suele acelerar, IV, 38. Continuamente se refuerza la regularidad del tempo, VII, *I*, 8, 11, 16, 17 y VII, *II*, 2, 3, 5. Al acompañar no se debe cambiar el tempo, XII, 20.

[1] En esta edición española, la *E* de *Einleitung* viene sustituida por la abreviatura *Introd*, de *Introducción*.

Alma: Sobre qué es, *Introd., I*, 3. Puede mejorar el sonido del violín, *Introd., I*, 7.
Anacrusa: I, *III*, 24.
Anfión: *Introd., II*, 5.
Apolo: *Introd., II*, 5.
Apoyaturas: Sobre qué son, I, *III*, 23 y IX, 1. Sobre cuántos tipos hay y cómo deben interpretarse, IX, 2, 3, 4. Las largas, IX, 4, 5. De dónde derivan, IX, 6, 7. Qué debe observarse además, IX, 8. Las apoyaturas cortas, IX, 9. Las apoyaturas descendentes son mejores que las ascendentes, IX, 10. Se pueden hacer con la tercera, IX, 11, y con la nota anterior mediante dos notas, IX, 12. Cuándo suena mejor la apoyatura descendente, IX, 13. Suele interpretarse mal, IX, 14. Las apoyaturas ascendentes vienen de notas alejadas, IX, 15. Apoyaturas de paso, IX, 16, 17, 18, 19. Las apoyaturas deben ejecutarse en el lugar apropiado, IX, 21. Sobre cómo se usan en el trino, X, 11, 12, 13, 14.
Apoyatura descendente: Un adorno musical. Véase: Escapada descendente.
Apoyaturas intermedias: ascendentes o las apoyaturas que se utilizan descendiendo, IX, 19. **Descendentes** o las apoyaturas que se utilizan al ascender, IX, 20.
Arco: Sobre cómo debe sostenerse y pasarse, II, 5, 6.
Arco del violín: Ya se utilizaba con algunos instrumentos antiguos, *Introd., II*, 8. Véase: Arco.
Arcos: Reglas sobre el arco arriba y abajo, IV, 1, 2, 3 etc. Ejemplos de ello, IV, 38. División en débil y fuerte, V, 3, 4, etc. Debe tanto estar cerca del puente como alejarse de él, V, 11. Hay que unir bien unos arcos con otros, V, 14.
Aristógenes: *Introd., II*, 5.
Armónicos: Sobre quiénes fueron, *Introd., II*, 5.
Arpegiar: Sobre qué es y cómo se hace, VIII, *III*, 18.

B

Batement *(Zusammenschlag)*: Sobre qué tipo de adorno es, su origen y uso, XI, 15, 16.
Baryton: El así llamado, *Introd., I*, 2.
Becuadro: I, *III*, 13.
Bemol: sobre lo que es y sobre cómo se usa en la música, I, *III*, 13, 14, 15. Una escala con ellos, III, 6. El doble bemol, I, *III*, 25.
Boecio, *Introd., II*, 5.
Bordadura: Un adorno, IX, 28.

C

Calderón: Sobre qué es, I, *III*, 19.
Cambio del arco: En tresillos, VI, 3, 4, 5, etc. En notas iguales, VII, *I*, 2, 3, 4, etc. Con notas diferentes, VII, *II*, 1, 2, 3, etc.
Canónicos: Sobre quiénes fueron, *Introd., II*, 5.
Cantabile: Se debe tocar, V, 14. *Signum intentionis, remissionis* y *restitutionis*. I, *III*, 13.
Carácter: de una pieza debe analizarse, XII, 4, 5, 7.
Círculo y medio círculo: Adornos musicales, XI, 19. El medio círculo como ligadura de expresión, I, *III*, 16. Como ligadura de unión, I, *III*, 19.
Clave: La así llamada [clave] musical, I, *I*, 9. Sobre cómo puede colocarse en los instrumentos de viento y por qué en el violín puede colocarse de otro modo, I, *I*, 10.
Compás: Su definición y efecto, I, *II*. 1. 2. Compases antiguos y explicación del tiempo actual, I, *II*, 3, 4. Al compás principal se refieren los demás, I, *II*, 5.
Compositores musicales: muchos buenos, *Introd, II*, 5. Deben indicar el cambio de arco, VI, 3. Al señalar una interpretación deben hacer una elección correcta, VII, *I*, 1.
Concertante, voz: Sobre cómo se debe acompañar, XII, 9, 17, 19, 20.
Control del arco: V, 10.
Cortes: V, 14.
Costillas: del violín, lo que se entiende por ellas, *Introd., I*, 3.
Cuarta: Hay tres tipos, III, 5.
Cuerdas: Ya los instrumentos antiguos se encordaban con cuerdas de tripa, *Introd., II*, 7. Sobre cómo se llaman las cuatro cuerdas al aire del violín, I, *I*, 13. Sobre cómo se forma el sonido mediante el movimiento de las cuerdas, V, 10. Las cuerdas gruesas y graves pueden pisarse con más fuerza que las delgadas y agudas, V, 11. Deben evitarse las cuerdas al aire, V, 13.
Cuerpo del violín: *Introd., I*, 3.

D

Debilidad: Con el arco; sobre dónde aplicarla, V, 3, 4, 5, etc. No debe ser demasiado silencioso, V, 13. Al ligar, VII, *I*, 20. Debe emplearse bien, XII, 3, 8.
Dedos: Orden de los mismos sobre el violín, I, *III*, 14 y *III*, 6. El cuarto dedo debe usarse más frecuentemente, III, 7. Sobre por qué es necesario éste, V, 13 y VI, 5, 17. Sobre cómo usar los dedos en la posición entera, VIII, *I*, 4, 5, 6, 8, 9, etc.; en la [posición] intermedia, VIII, *II*, 1, 2, 3, etc.; en la [posición] mixta, VIII, *III*, 2, 3, etc. La superposición de los dedos, VIII, *III*, 15. A menudo se debe

retroceder con todos los dedos, VIII, *III*, 16, estirar el cuarto dedo, VIII, *III*, 9, o incluso retraer el primer dedo, VIII, *III*, 10, pero generalmente estirar ambos dedos, VIII, *III*, 11.
Dídimo: *Introd., II*, 5.
Diodoro: *Introd., II*, 5.
Director: Debe ser observado por todos con la música, XII, 21.
División del arco en fuerte y débil, V, 3, 4, 5, ss.
Dobles, notas: Véase: Acordes.

E

Ejemplos: Sobre por qué los he puesto mayoritariamente en Do Mayor, VI, 19.
Énfasis: Véase: Acento.
Escalas en el violín, I, *I*, 14. Sobre cuándo deben estudiarse, II, 6. Deben aprenderse bien, II, 7. Una con sostenidos y otra con bemoles, III, 6.
Escapada ascendente: Un adorno, IX, 22. Cuándo evitarla, IX, 23.
Escapada descendente: Un adorno, IX, 24. Cuándo es bueno o malo, IX, 25.
Escritores: musicales buenos, *Introd., II*, 5.
Expresión: Véase: Acento.

F

Figura: (ciertas notas unidas) pueden modificarse de muchas formas con el arco, VI, 3.
Flageolet: así llamado, no debe mezclarse con sonidos naturales del violín, V, 13.
Forte: Véase: Fuerza.
Fp: Sobre lo que indican estas letras, XII, 8.
Fuerza: Sobre dónde puede ejercerse con el arco, V, 3, 4, 5, ss. No debe exagerarse, V, 13. Sobre dónde se ejerce al ligar, VII, *I*, 20. Debe emplearse correctamente, XII, 3, 8. Reglas sobre el control de la fuerza, X, 17.

G

Gamba: *Introd., I*, 2.
Golpear: Véase: Separar las notas.
Gregorio Magno: *Introd., II*, 5. Él cambió la música, I, *I*, 4.
Griegos: Cantaban según sus letras [notas], I, *I*, 3. Su medida [metro], I, *I*, 4.
Grupeto: Un adorno musical, XI, 18.
Guido de Arezzo: *Introd.*, II, 5. Hizo un cambio en la música, I, *I*, 5, 6.
Guión musical: Sobre qué es, I, *III*, 26.

H

Historia de la música: *Introd., II,* 5.
Homero: *Introd., II,* 5.

I

Instrumentistas: Deben acercar su interpretación al canto, V, 14.
Instrumentos de cuerda: Véase: Instrumentos musicales.
Instrumentos musicales: De la Antigüedad, *Introd., II,* 4. Sus inventores, *Introd., II,* 5, 6, 8. Los instrumentos de cuerda varían con el calor y el frío, XII, 6.
Interpretación: Todo radica en una buena, XII, 1.Variada en gran medida por el arco, VI, 3, 4, etc.; VIII, *I,* 1, 2, 3, etc.; VII, *II,* 1, 2, etc. Sobre todo con fuerte y piano, VII, *II,* 2, 5, 7. La buena interpretación no es fácil, XII, 2, 3. Véase además: Leer las notas.
Intervalos musicales: Sobre lo que son y cuántos hay, III, 5.
Inventores: De la música, *Introd., II,* 3; y de los instrumentos musicales, *Introd., II,* 5.

J

Jubal: *Introd., II,* 3.

L

Lactancio: *Introd., II,* 5.
Leer las notas: hacerlo bien es más difícil que estudiar conciertos, XII, 3. Pocos intérpretes solistas leen bien, XII, 4. Algunas reglas, XII, 7, 8, 9, etc. hasta 22.
Ligar: Cómo se señala, I, *III,* 16. Cómo se debe ligar, VII, *I,* 20.; VII, *II,* 2, 3, 4, 5, 6, 7. Deben observarse las ligaduras con atención y saber cómo aplicarlas correctamente, XII. 3. 10. 11. 15.
Líneas musicales [Pentagrama]: I, *I,* 8.
Lira antigua: Sobre qué era y su origen, *Introd., II,* 6.
Luciano: *Introd., II,* 5.

M

Mantener una nota: Signos para ello y la duración de la misma, I, *III,* 10.
Marcus Meibomius: *Introd., II,* 5.
Matemáticos: Deben ayudar a los constructores de violines en la fabricación de los instrumentos, *Introd., I,* 6.
Mayores, tonalidades: Véase: Tonalidad

Medida musical: Véase: Compás.
Medio círculo: Véase: Círculo.
Menores, tonalidades: Véase: Tonalidad.
Mercurio: *Introd., II*, 5, 6, 8.
Mizler: Un sabio estudioso de la música, *Introd., I*, 6.
Mordente: Sobre qué es y sus clases, XI, 8, 9. Es ascendente y descendente, XI, 10. Debe usarse con comedimiento y dónde, XI, 11, 12, 13. Debe tocarse con esmero, XI, 14.
Movimiento de la mano al mantener una nota larga, V, 5.
Muris: *Jean de Murs* o **Juan de Muris**, *Introd., II*, 5. Cambió la música considerablemente, I, *I*, 7.
Música: Investigación sobre el término, *Introd., II*, 2. La invención, *Introd., II*, 3. La música para canto debe ser la referencia para el instrumentista, V, 14. Cambios de ésta, I, *I*, 4, 5, 6, 7.

N

Notas: Sobre por qué se inventaron, I, *I*, 2. Sobre cómo se inventaron, I, *I*, 7. Sobre su aspecto y para qué sirven, I, *I*, 11, 12. Sobre dónde se encuentran o cómo se interpretan en el violín, I, *I*, 13, 14. Su duración o valor y sobre cómo se reparten en el compás, I, *III*, 1, 3, 4, 5, ss. Junto a la tabla, IV, 37, sobre cómo se llaman las notas ante las que hay un sostenido o un bemol, I, *III*, 13. Sobre cuándo y cómo debe mantenerse una nota, I, *III*, 19. No se les deben escribir sobre el violín a los principiantes, II, 10. Sobre qué son las **apoyaturas**, véase: Apoyaturas. Ejemplos de notas seguidas y variadas, IV, 38. Notas tocadas de manera ridícula, VI, 7. Muchas ligadas en un mismo arco, VII, *I*, 11, 12, 13. Muchas separadas en un mismo arco, VII, *I*, 15, 16, 17. Sobre cómo se deberían tocar las ligadas con gusto, VII, *I*, 15, 16, 17. Sobre cómo tocar las notas con puntillo, VII, *II*, 2, 3, 4 y XII, 15, 21. Sobre cuáles son las notas dominantes, al dar o buenas, XII, 9, 10. Cómo interpretar de forma diferente notas ligadas, XII, 10, 12, 16, 21, que deban dividirse por el compás, XII, 16. Cómo deben tocarse después de una pausa corta, XII, 21.

O

Octava: III, 5.
Olimpo: *Introd., II*, 5.
Orfeo: *Introd., II*, 5.

P

Parte: Sobre lo que en la música se entiende así, V, 14.
Pasaje: Modificado por el tipo de arco 34 veces, VII, *I*, 19. Pasajes extraordinarios, XII, 12, 13, 14.
Piano: Véase: Debilidad.
Plinio: *Introd., II*, 5.
Posición: Sobre qué es, VIII, *I*, 1. Su origen, VIII, *I*, 2. Hay tres tipos, VIII, *I*, 3. La posición completa, VIII, *I*, 4, 5, 6. Sobre cómo ejercitarse, VIII, *I*, 7. Sobre cómo llegar y salir de ella, VIII, *I*, 8, 9, 10, 11, 12, etc. La posición media, VIII, *II*, 1, 2, 3, 4, etc. La posición mixta, VIII, *II*, 1, 2, 3, etc.
Principiantes: No deben comenzar a tocar inmediatamente, I, *I*, 1. Sobre cómo enseñarles el compás, I, *II*, 8, 9, 10, 11. Sobre cómo se les debe instruir respecto a la división de notas y pausas, I, III, 12. Sobre cómo se debe sostener el violín y pasar el arco, II, 1, 2, 3, 4, etc. Frecuentemente se perjudica a los alumnos, II, 2. Sobre cómo enseñarles positivamente, II, 8. Sobre por qué deben tocar al principio mayoritariamente obras en Do Mayor, II, 9. No se les deben escribir las notas sobre el violín, II, 10. Los principiantes deben tocar siempre sonora y firmemente, II, 11. Sobre cómo deben aprender a reconocer la tonalidad, III, 2, 3, 4. Deben aprender todos los intervalos, III, 5. Deben usar el cuarto dedo con frecuencia, III, 7. Sobre qué deben tocar tras aprender las escalas, III, 8, 9.
Puente del violín: Sobre qué es, *Introd. I*, 3. Puede mejorar el sonido del violín, *Introd., I*, 7.
Puntillo, notas con: Véase: Notas.
Puntos: Sobre qué significan, I, III, 8, 9, 10. Nueva instrucción sobre dos puntos, I, III, 11. Sobre qué indica cuando está encima o debajo de la nota, I, III, 17.

Q

Quinta: Hay tres tipos, III, 5.

R

Rayas: Pequeñas, bajo o sobre las notas, Sobre qué significan, I, *III*, 17. Al final de cada compás, I, *III*, 5. Se utilizan para dividir una pieza, I, *III*, 22.
Reglas del arco arriba y abajo, IV, 1, 2, 3, etc. Para la obtención de un buen sonido en el violín, V, 4, 5, etc. Para leer correctamente las notas, XII, 7, 8, 9, etc. hasta 22.
Repetición, signo de: I, *III*, 22.
Ribatutta *(Zurückschlag)*: Sobre dónde y cómo se usa este adorno, XI, 17.

S

Safo: La poetisa, debió de idear el arco de violín, *Introd., II*, 8.
Si bemol: Esta nota debe observarse especialmente, I, *I*, 14.
Segunda: Hay tres tipos, III, 5.
Semitrino: IX, 27.
Separar las notas: Sobre cómo se indica, I, *III*, 20. Cómo se deben separar las notas, IV, 38 y VII, *II*, 2. La separación de las notas debe seguir atentamente la indicación del compositor y el intérprete debe saber aplicarla, XII, 3, 11.
Séptima: Hay tres tipos, III, 5.
Sexta: hay tres tipos, III, 5.
Signo: Signo de unión, I, *III*, 16. Signo de repetición, I, *III*, 22.
Signum *intensionis* (sostenido), *remisionis* (bemol) y *restitutionis* (becuadro), I, *III*, 13 (notas e, f y g, respectivamente).
Silencios: Sobre qué son y cuánto duran, I, *III*, 2, 3, 5, 6.
Sociedad musical: Noticias de la misma, *Introd., I*, 6.
Sol, clave de: Véase : Clave.
Solo, tocar a: sólo se debe hacer cuando uno sepa acompañar bien, XII, 5.
Sonido: Obtener un buen sonido del violín, V, 1, 2, etc. Mantener la limpieza de sonido, V, 10. Debe atenderse a la afinación, V, 11. Tocar notas fuertes y débiles con el mismo sonido, V, 12. Igualdad del sonido al cantar y tocar, V, 13, 14.
Sostenido: así llamado, I, *III*, 13, 14. Con él ha de usarse otro dedo muchas veces, I, *III*, 14. Con él es necesario el cuarto dedo, III, 6. El doble sostenido, I, *III*, 25. Una escala con sostenidos, III, 6.
Subdivisión: de una nota, sobre cómo debe estudiarse, I, *III*, 7.
Suspiros [Silencios breves]: Sobre por qué se llaman así y cuánto duran, I, *III*, 3, 5, 6.

T

Tabla: Con ejemplos para practicar diferentes arcos, 254-255.
Tapa del violín: *Introd., I*, 3.
Tapa inferior del violín, *Introd., I*, 3.
Temperamento: Sobre qué es, I *III*, 25.
Tercera: Hay dos tipos, III, 5.
Términos técnicos musicales: I, *III*, 27.
Tevo: Un escritor musical, *Introd.*, II, 8.
Tiempo interrumpido: XII, 16.
Tipos de adornos: Véase: Adornos.

Tirata: Sobre qué es, XI, 20, 21.
Tiro: musical, XI, 20.
Tocar: Siempre se debe hacer seriamente y con fuerza, II, 11, y V, 2. Se debe tocar como se canta, V, 14. Algunas reglas sobre la buena forma de tocar, XII, 7, 8, 9, etc. hasta 21.
Tolomeo: *Introd., II,* 5.
Tonalidad: Explicación y clasificación, III, 2, 3, 4.
Trémolo: Su origen y sobre cómo se hace, XI, 1, 2, 3. Hay tres tipos, XI, 4. Más explicaciones del mismo, X, 5. Sobre dos cuerdas, XI, 6. Se usa especialmente en cadencias, XI, 7.
Tresillo: Sobre qué es, VI, 1. Debe interpretarse con regularidad, VI, 2. Puede modificarse mediante el arco, VI, 3, 4, 5, etc.
Trino: Sobre cómo se señala, I, *III,* 21. Está descrito, X, 1, 2. Debe hacerse con la segunda mayor o menor, pero no con la tercera, X, 3. Esta regla parece tener una excepción, pero no se mantiene, X, 4. Sobre cómo se empieza y se acaba el trino, X, 5, 6. Hay tres tipos, X, 7. El trino de cabra, X, 8. Uno debe acostumbrarse al trino largo, X, 9. Y practicar con todos los dedos cómo batir el trino, X, 10. Sobre cómo se utilizan la apoyatura y la bordadura en el trino, X, 11, 12, 13, 14. Sobre dónde debe hacerse un trino, X, 15, 16, 17, 18, 19, 20. El trino ascendente y descendente, X, 21, 22, 23. Mediante el semitono, X, 24. Con notas por salto, X, 25. Con la caída sobre una cuerda al aire, X, 26. El trino doble, X, 27, 28. Ejemplos de él en todos los tonos, X, 29. El trino doble ascendente y descendente, X, 30. El trino de sexta, X, 31. El trino acompañado, X, 32. El semitrino, IX, 27.
Tripa, cuerdas de: Véase: Cuerdas.
Tromba marina: *Introd., I,* 2

U, V

Unión, signos de: I, *III,* 16. A menudo hay debajo puntos o pequeñas rayas, I, *III,* 17. Interpretado de otra manera, I, *III,* 18.
Unísono: III, 5.
Ut, re, mi, fa, etc.: Su origen, I, *I,* 5.
Viola: Diferencia entre las palabras **viola** y **violín**, *Introd., I,* I. Sus diferentes tipos, *Introd., I,* 2. Véase también: Violín.
Viola d'amore: *Introd., I,* 2.
Violas (Viola di braccio), *Introd., I,* 2
Violeta: Inglesa, *Introd., I,* 2.
Violín: Diferencia entre los términos **viola** y **violín**, *Introd., I,* 1. Descripción del violín, *Introd., I,* 3. Sobre cómo debe encordarse para que esté afinado,

Introd., I, 4. A menudo los violines tienen muy mala terminación, *Introd., I,* 5. Sobre cómo debe sostenerse, II, 1, 2, 3, etc. No deben escribirse notas sobre él, II, 2. Al principio debe encordarse el violín con más fuerza y sobre cómo buscar el buen sonido, V, 1, 2, 3, etc.

Violinista: Sobre cómo puede mejorar su violín, *Introd., I,* 7. Sobre cómo debe mantener el violín y pasar el arco, II, 1, 2, 3, ss. Sobre qué debe observar antes de empezar a tocar, III, 1. Debe tocar razonablemente, VII, *I.* 1. Debe observar las indicaciones del compositor, IX, 21. Los demás violinistas deben afinar de acuerdo con el primero, XII, 6. Debe observar el carácter de una pieza antes de empezar a tocar, XII, 7. Debe aplicar los adornos en el lugar correcto y no en exceso, IX, 21.

Violinista de orquesta: uno bueno es más estimable que [alguien que sólo sea] un intérprete solista puro, XII, 4.

Violino Piccolo: *Introd., I,* 2.

Violón: *Introd., I,* 2.

Violonchelo: *Introd., I,* 2.

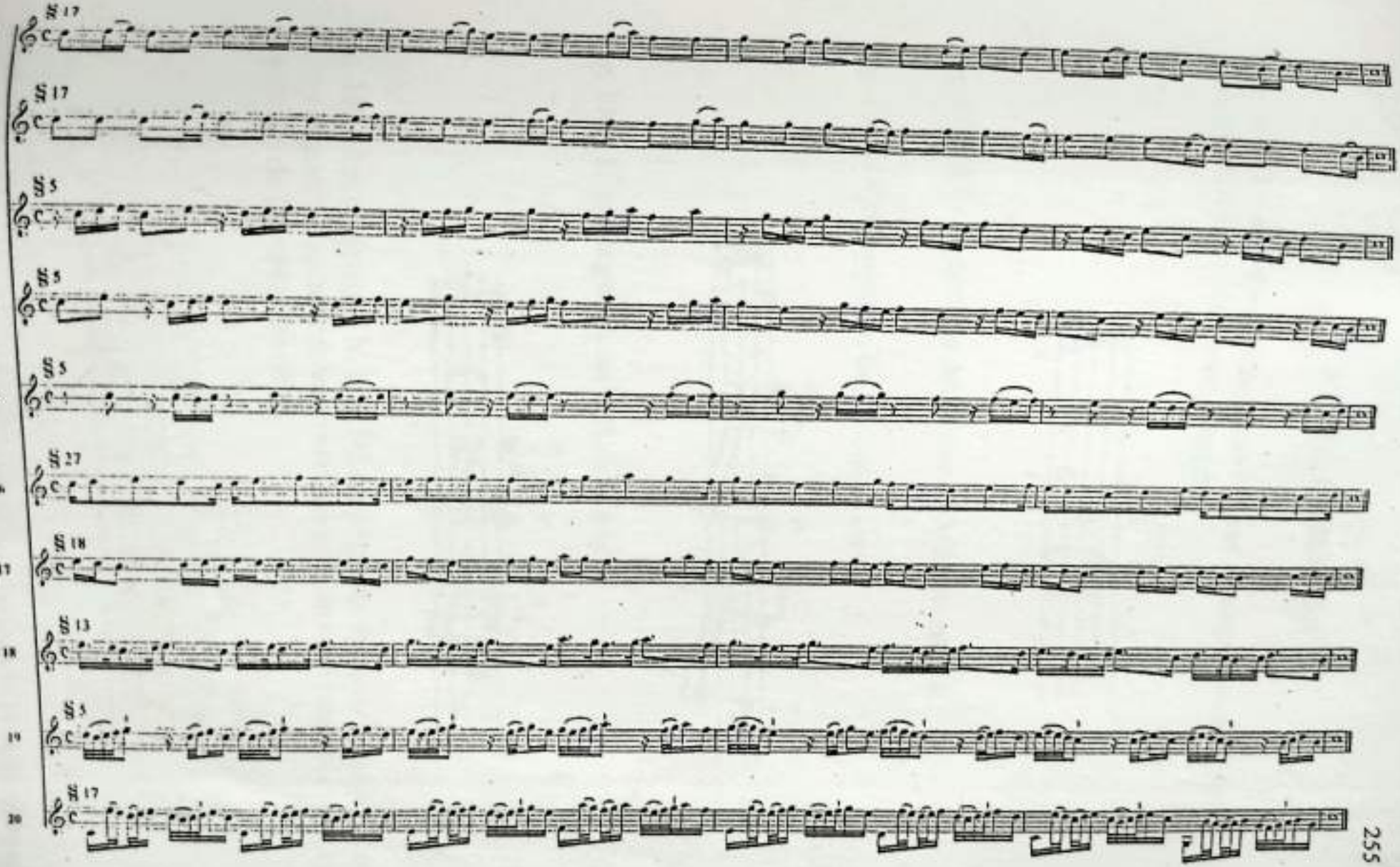
Voces: Diferencia entre lo agudo y lo grave al tocar, V, 11.

W

Wis: Un escritor musical, *Introd., II,* 5.

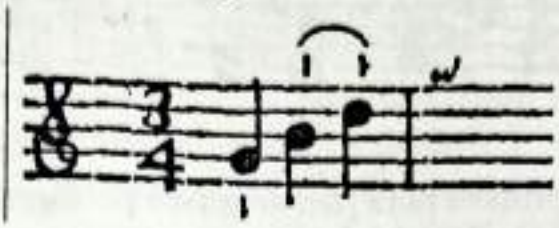
TABLA

Los párrafos señalados en cada ejemplo
remiten a las reglas sobre el arco del capítulo IV


11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

FE DE ERRATAS *

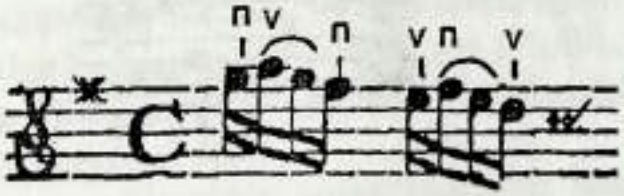
Pág. 65. - En el primer compás del tercer pentagrama debe haber una ligadura sobre la segunda y tercera negra.



Pág. 67, §. 35. - El ejemplo debe estar en 3/8 y no en 3/4.

Pág. 105. - El pentagrama del §. 6. debe ser:

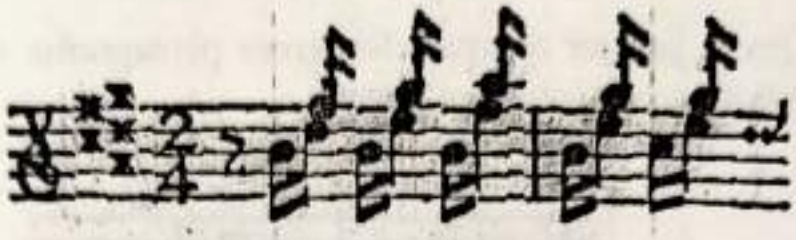
Pág. 106. - El pentagrama del §. 8. debe ser:



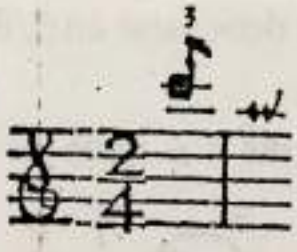
Pág. 155. - En el ejemplo N. I., el Mi del segundo tiempo en los compases primero y segundo no debería tener encima un 1, sino un símbolo que indique la separación de las notas. Es decir:

* Las erratas, no obstante, están corregidas en el texto de la presente edición.

Pág. 160. - El segundo compás del §. 11. debe ser:



Pág. 162. - En la primera nota [del segundo pentagrama] hay un 4 y debería ser un 3:



Y en la siguiente página, en el ejemplo N. I. del §. 17., las cuatro primeras notas graves son una tercera demasiado altas y deberían ser:

BIBLIOGRAFÍA

ALBERT, Hermann: *W. A. Mozart*, Editado por Eisen, Cliff (Trad. de Stewart Spencer), Yale University Press, New Haven, 2007.

ANDRÉS, Ramón: *Mozart: su vida y su obra*, Ma Non Troppo, Barcelona, 2006.

ANDREVÍ, Francisco: *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición*, Imprenta y Librería de Pablo Riera, Barcelona, 1848.

ANÓNIMO: *Método de tocar el violín por Leopoldo Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante*, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Copia manuscrita E-Mc 1/144272).

APARISI, José: "Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana", en *Anuario Musical*, nº 63, CSIC, Madrid, 2008, pp. 97-152.

ARAIZ, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*, Labor, Barcelona, 1942.

BARTEL, Dietrich: *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.

BRAUNBEHRENS, Volkmar: *"Fatherly Friend", "Most obedient son": Leopold and Wolfgang Mozart* (Trad. de, Bruce Cooper Clarke), Rowohlt, Berlín, 1996.

BORDAS, Cristina: "Musical instruments: tradition and innovation", en BOYD, Malcolm and CARRERAS, Juan José (eds.): *Music in Spain during the eighteenth century*, Cambridge University Press, 1998, pp. 175-191.

BOYDEN, David: *The History of violin playing from his origins to 1761*, Oxford University Press, Londres, 2002.

BURNEY, Charles: *A general history of music*, Harcourt, Brace and Co., Nueva York, 1789.

DAMSCHRODER, David y RUSSELL WILLIAMS, David: *Music theory from Zarlino to Schenker: a bibliography and guide*, Pendragon Press, Nueva York, 1991.

DEUTSCH, Otto Erich: *Mozart: a documentary biography* (Trad. De Eric Blom), Stanford University Press, Stanford, 1965.

DONNINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*, Norton & Company, Nueva York, 1992.

DOWNS, Philip G: *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven* (Trad. de Celsa Alonso), Akal, Madrid, 1998.

EISEN, Cliff y KEEFE, Simon P. (eds.): *The Cambridge Mozart encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la Época Ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2004.

FONSECA SÁNCHEZ-JARA, Elsa Mª: "El método de violín de Leopold Mozart en la Biblioteca del RCSMM. Una copia inédita", en *Revista de Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº 12-13, 2005-2006, pp. 95-228.

FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum* (Trad. de José F. Ortega), Universidad de Granada, Granada, 2010.

GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III. (Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado)*, Alianza Música, Madrid, 1988.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, et al.: *RISM. Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Arco/Libros, Madrid, 1996.

HALLIWELL, Ruth: *The Mozart Family: Four lives in a social context*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

HAWKINS, John: *Great history of the science and practice of music*, Alfred Novello, Londres, 1853.

HERRANDO, José: *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad, siendo muy util, para qualquiera que aprenda asi aficianado como Professor aprovenchandose los maestros en la enseñanza de sus discipulos, con mâs brevedad y descanso, compuesto por Joseph Herrando [...] la musica y lettra gravada por Melle. Vendôme*, Joannes a Cruce, París, 1756.

KONRAD, Ulrico: *Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgäbe*, Bärenreiter, Kassel, 2005.

KÜSTER, Konrad y WHITTALL, Mary: *Mozart, a musical biography*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

LAYER, Adolf: *Die Ausburger Künstlerfamilie Mozart*, Die Brigg, Augsburgo, 1971.

— "Künstlerische und geistige Begabung in der Augsburger Mozart-Sippe", en DEININGEN, Heinz Friedrich (dir.): *Neues Augsburger Mozartbuch: Zeitschrift des historische Vereins für Schwaben*, Augsburgo 1962, pp. 227-240.

MELKUS, Eduard: *Die Violine: eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*, Schott, Mainz, 2000.

MITJANA Y GORDON, Rafael : "La musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)", en LAVIGNAC, A. y LAURENCIE, L. (eds.) : *Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Librairie Delagrave, París, 1920, pp. 1913-2351.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart hochfürstl. Salzburgischen Cammermusikus. In Verlag des Verfassers*, Johann Jacob Lotter, Augsburgo, 1756.

– *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Greta Moens-Haenen (ed.), Bärenreiter, Kassel, 2009.

– *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Editha Knocker (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1985.

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Mozart's Letters*, Eric Blom (ed.), Penguin Books, Harsmondworth 1961.

NASSARRE, fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*, 2 vols, Herederos de Diego de Larumbe, Zaragoza, 1723-1724.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897 (Edición facsímil: Servicio de reproducción de libros Librerías "París Valencia", Valencia, 1992).

RABASSA, Pedro: *Guia Para los Principiantes Que desseam Perfeycionarse en la Compossicion de la Mussica*. (manuscrito), ¿Valencia?, 1724-1738, Edición facsímil a cargo de BONASTRE, F., MARTÍN MORENO, A. y CLIMENT, J.: Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 1990.

SACHS, Curt: *Real-Lexicon der Musikinstrumente*, Julius Bard, Berlín, 1913.

SADIE, Stanley y TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, 2001.

SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos músicos en que se manifiestan los mas principales elementos de la armonía*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1778.

SOLER Y RAMOS, fray Antonio: *Llave de la modulación y antigüedades de la música. En que se trata del fundamento necesario para saber modular: teórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1762.

STAUDER, Wilhelm: *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, 1973.

STOWELL, Robin: *The Cambridge companion to the violin.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

TODD, Ralph Larry y WILLIAMS, Peter (eds.): *Perspectives on Mozart Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Imprenta de Música, Madrid, 1702 (2ª edición ampliada: 1736).

VALENTIN, Erich: *Leopold Mozart*, Insel Taschenbuch, Leipzig, 1998.

— "*«Was der Schüler beobachten muss…» Zu Leopold Mozarts Lehrtätigkeit*", en DEININGEN, Heinz Friedrich (dir.): *Neues Augsburger Mozartbuch*, Zeitschrift des historische Vereins für Schwaben, Augsburgo, 1962, pp. 321-328.

VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico. Breve Resumen De las principales Reglas de Musica* (manuscrito), Barcelona, h. 1742, Edición facsímil a cargo de J. Pavia i Simó: CSIC, Barcelona, 2002.

WEGELE, Ludwig (ed.): *Leopold Mozart (1719-1787). Bild einer Persönlichkeit*, Deutsche Mozartgesellschaft, Augsburgo 1969.

NOTAS

Introducción
Primera parte

1 - *Geige* en el original, por tanto, el término "viola" se refiere, en este caso, a toda la familia de cordófonos punteados o de arco.
2 - Diminutivo de *poche*, término francés que significa bolsillo o faltriquera. Según Pedrell, el *pochette* de cuatro cuerdas se afinaba una cuarta por encima del violín, y el de tres cuerdas en La 4 - Re 4 - Sol 3, o aún más agudo, en Si 4 - Mi 4 - La.
3 - Pedrell reconoce esta denominación en el *Diccionario técnico de la música*: "Violín sordina o violín mudo, *violon sourdine* o *violon muet* (fr.). Violín sin caja de resonancia, del mismo tamaño, forma y número de cuerdas que el violín ordinario". Según Stauder, se trata de un instrumento fabricado a partir del siglo XVII y utilizado para estudiar. Melkus lo describe como compuesto por un mástil y una tapa reforzada tan solo por una pequeña caja de resonancia.
4 - Violonchelo. Andrés reconoce todos estos términos.
5 - Pedrell asimila este término al de vihuela de arco, pero como afirman Boyden y Donnington, el término violón suele hacer referencia a diferentes tipos de instrumentos de cuerda de registro bajo y gran tamaño, dependiendo del contexto el instrumento concreto al que alude.
6 - Según Pérez Gutiérrez, variedad de la viola bastarda que deriva de la *viola da gamba* tenor. Pedrell lo asimila también a la *viola di bordone*, *di fagotto* y *di paredon*.
7 - Para Pedrell, dieciséis cuerdas simpáticas afinadas en orden cromático.
8 - Se refiere a la caja de resonancia.
9 - Véase el término alemán *Griff*, derivado del verbo *greifen*, en castellano sostener, agarrar, asir.
10 - Cordal.

Introducción
Segunda parte

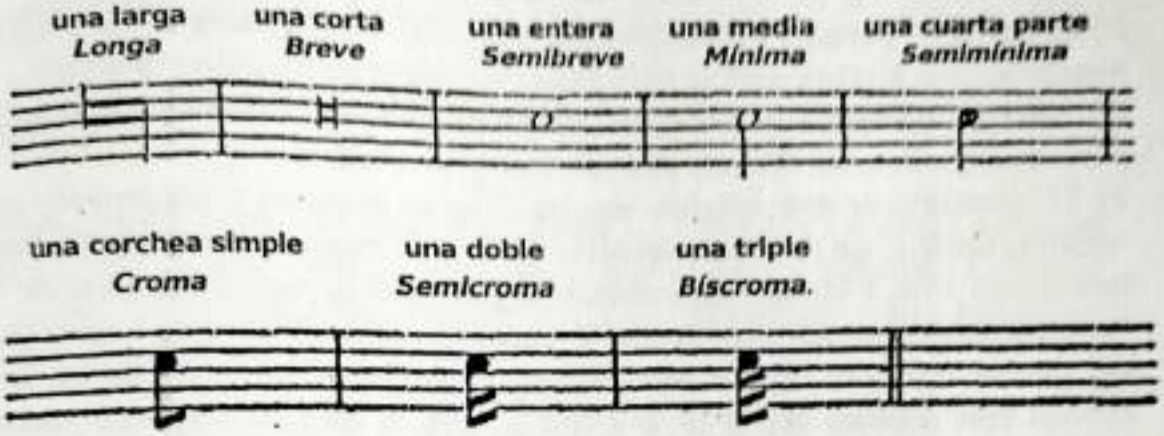
1 - Según Pedrell, uno de los primeros instrumentos musicales mencionados en la Biblia, consistente en una pequeña arpa de madera de ciprés o ébano con

forma triangular y dotada de nueve cuerdas de tripa de camello. Se difundió entre los pueblos orientales, griegos y romanos.
2 - *De institutione musica* está datado actualmente entre los años 500 y 505.
3 - La publicación del *Micrologus* está datada sobre el año 1026.
4 - Entre los tratados musicales de Juan de Muris (h. 1290-h. 1351) destacan *Notitia artis musicae* (1319/21), *Ars Novae Musicae* (1321), *Compendium musicae practicae* (ca. 1322) y *Musica speculativa secundum Boetium* (1323).
5 - Johannes Wallis (1616-1713) publicó en 1699 la *editio princeps* de la *Harmonica* de Tolomeo.
6 - Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1624-1705).
7 - Ludovico Zacconi (1555-1627).
8 - Debe de referirse a Angelo Berardi (h.1636-1694), autor de *Miscellanea musicale* (Bolonia, 1689).
9 - Giovanni Battista Doni (1595-1650).
10 - Jacques Bonnet (1644-1724).
11 - Johannes Frosch (1470-1532).
12 - Mauritius Johann Vogt (1669-1730).
13 - Johann Georg Neidhardt (ca. 1685-1739).
14 - Johann Adolf Scheibe (1708-1776).
15 - Wolfgang Caspar Printz (1641-1717).
16 - Andreas Werckmeister (1645–1706).
17 - Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-1778).
18 - Meinrad Spies (1683-1761).
19 - *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (1655-1730).
20 - *Musicalisches Lexikon* de Johann Gottfried Walther (1684-1748).

Capítulo 1
Primera parte

1 - Siendo la semimínima equivalente a la actual negra, la fusa de la notación mensural, a la que se refiere L. Mozart, sería la corchea, y la semifusa, la semicorchea.
2 - En la versión castellana, presentamos los términos hoy en uso, pero, puesto que Mozart alude a "las figuras actuales y su nomenclatura", damos aquí los que se utilizaban en el siglo XVIII, incluyendo, en cursiva, la denominación que ha permanecido vigente en italiano, que es la propia de la notación men-

sural, tal como hace el propio autor. Advertimos que, en lo sucesivo, la traducción incorpora la terminología en uso hoy en día:



3 – Mozart utiliza la notación alfabética, en la que se asigna una letra a cada nota, comenzando por la A, que equivale al La, e indica en esta lección introductoria que la letra H equivale al Si, y no al Si bemol. Véase al respecto la nota 3 de la tercera parte de este capítulo, en la página siguiente.

Capítulo 1
Segunda parte

1 - Puesto que Mozart utiliza el término "actualmente", advertimos que que la nomenclatura que él utiliza es: "regular" por binario, "irregular" por ternario, y "compás recto" por compasillo.
2 - En alemán, literalmente, "compás par" o "compás recto".
3 - El compás de compasillo se simboliza con una C y es equivalente al compás *alla semibreve*, en el que cabe una redonda por compás, siendo, por tanto, equivalente al compás de 2/2.
4 - Obsérvese la confusión acerca de los compases: El compás *allabreve* debe en realidad equivaler a una breve, es decir, una cuadrada, siendo, por tanto, el compás de 2/1.
5 - *Tempi.*

Capítulo 1
Tercera parte

1 - El término "pausa", como signo de "silencio", no se utiliza en español, viniendo ambos, signo y acción, indicados con el mismo vocablo: "silencio".
2 - Mozart incorpora la distinción terminológica entre silencios y suspiros para aludir, con estos últimos, a los de menor duración.
3 - El contenido de este epígrafe requiere que se tenga en consideración que, según el sistema de notación alemana, la letra H equivale a la nota Si, mientras que la letra B denota únicamente al Si bemol (si bien el sistema de notación anglosajona mantiene la letra B para el Si natural). En esta tercera parte del primer capítulo, Mozart relaciona este asunto con la teoría de los hexacordos. Este sistema deriva de la Edad Media, si bien se perpetuó pedagógicamente hasta finales del siglo XVII. Recordemos en este punto que el sistema hexacordal se basa en escalas de seis notas, o hexacordos, cada uno de los cuales contiene un solo semitono en la misma posición: entre los grados tercero y cuarto, denominados Mi y Fa. Existen tres tipos de hexacordos: *hexacordum durum, naturale* y *molle*. El primero se denomina *durum* porque en él el Si es becuadro; este hexacordo comienza en Sol y el semitono se sitúa entre las notas Si (denominado Mi) y Do (Fa). El hexacordo natural no contiene la nota Si; comienza en Do y el semitono se encuentra entre las notas Mi (Mi) y Fa (Fa). Por último, el *hexacordum molle* recibe esta denominación por incluir el Si bemol: comienza en Fa, por lo que el semitono se forma entre las notas La (Mi) y Si bemol (Fa). Es por ello que en el área germánica surge, tal y como refiere Mozart, la diferenciación alfabética entre Si (H) y el Si bemol (B), aplicándose este último para el *hexacordum molle*.
4 - Mozart se está refiriendo al doble sostenido.
5 - Siendo la grafía alemana distinta, en muchos aspectos, a la grafía italiana, Mozart presenta, en negrita, la alemana y, entre paréntesis, la italiana. Nosotros solamente la presentamos en esta última forma, pero sin paréntesis.
6 - Es decir, no imprimir una velocidad muy rápida.

Capítulo 3

1 - Mozart utiliza la palabra "movimiento".
2 - La traducción literal de estos términos sería "blandas" y "duras".

3 - En este caso, Mozart se refiere a que, tratándose de intervalos compuestos, si se elimina la octava, resulta el intervalo simple que le da origen. Así, una décima sería una octava más una tercera, y una undécima sería una octava más una cuarta.

Capítulo 4

1 - Véase cómo, a pesar de dedicar este ejemplo musical a las series de varias síncopas unidas bajo la misma ligadura, L. Mozart no escribe estos signos de articulación. No obstante, las series de síncopas del ejemplo que acompaña a este párrafo deben interpretarse *legato*.

Capítulo 6

1 - Si bien de tradición anterior, la teoría de los afectos se extendió por Europa durante los siglos XVII y XVIII. Esta teoría relaciona el empleo de determinados recursos musicales con la expresión de diferentes sentimientos, o afectos, que se transmiten a la audiencia.

Capítulo 8
Primera parte

1 - A lo largo de la primera parte del Capítulo VIII, L. Mozart se refiere constantemente a "la posición" [*die Applicatur*], que deberá entenderse como la tercera posición.
2 - Este término comprende, de forma conjunta, las posiciones conocidas actualmente como primera, tercera y quinta.
3 - Comprende las posiciones segunda, cuarta y sexta.
4 - Este término hace referencia a una combinación de las posiciones segunda y tercera.
5 - Puesto que en la primera posición no se puede tocar una nota más aguda que el Si, es preciso mover la mano y cambiar de posición hacia regiones más agudas del instrumento.
6 - Este término hace referencia a la primera posición.

Capítulo 10

1 - A lo largo de este capítulo, se usará el verbo "batir" como traducción equivalente al original alemán *anschlagen*. El término aparece ya acuñado por Francisco de Santa María en su tratado *Dialectos músicos* (1778): "Trino es batir un punto [nota] con hermosura, valiéndose del que se pone la señal, y el inmediato más alto".
2 - En relación con el trino, el término "preparación" hace referencia a la nota o notas que, con efecto ornamental o con la función de unir el trino al discurso melódico precedente, anteceden a la ejecución del mismo.

Capítulo 11

1 - En lo sucesivo, utilizamos *vibrato* que es el término al uso actual.
2 - Hemos preferido el término *grupeto* aunque debemos señalar que para Pedrell este vocablo italiano equivale a trino.
3 - El término italiano *groppo* se traduce literalmente por nudo, enredo o maraña, y no por botón como indica Leopold Mozart.
4 - Mozart utiliza anteriormente estos términos para referirse a las ligaduras. En esta segunda acepción, adoptamos los términos italianos *circolo* y *mezzo circolo*.

Capítulo 12

1 - Mozart se refiere al efecto que causa el desplazamiento de determinados acentos respecto de los tiempos fuertes del compás.

EDITORIAL ARPEGIO

Música, Historia e Historia de la Ci

www.editorialarpegio.com info@editorialarpeg

MÚSICA

- BOCCHERINI Y CALONJE, A. y PÉREZ MORALES, G.: *Boccherini en*
- BOCCHERINI, Luigi: *Sonata de Barcelona para violonchelo y bajo (at*
- BOCCHERINI, Luigi: *Epistolario*
- BOCCHERINI, Luigi: *Quinteto para flauta y cuerda, "Las Parejas"*
- GEMINIANI, Francesco: *The art of playing on the violin*
- MARTÍN COLINET, Mª Consuelo: *Joaquín Rodrigo - Victoria Kamh*
- MOZART, Leopold: *Escuela de violín (Violinschule)*
- PICQUOT, Louis: *Noticia de la vida y obra de Luigi Boccherini*
- ROTHSCHILD, Germaine de: *Luigi Boccherini. Su vida y su obra*
- TORTELLA, Jaime: *Luigi Boccherini. Diccionario de Términos, Lugar*
- TORTELLA, Jaime (coord.): *Conmemoración II Centenario Luigi Bo*
- TORTELLA, Jaime (coord.): *ALB: 10 años de actividad*
- ZIMBALDO, Daniel Amadeo: *Aproximación a la música de Dallapi*
- *Estudios Musicales del Clasicismo* - 1

HISTORIA

- ALABRÚS, Rosa Mª (coord.): *La memoria escrita de los dominicos*
- ALABRÚS, Rosa Mª (ed.): *La vida cotidiana y la sociabilidad de los d*
- 'CASANOVA, Giacomo': *Soliloquio de un pensador*
- LEÓN SANZ, Virginia: *El Archiduque Carlos y los austracistas*
- MARTÍNEZ HOYOS, Francisco: *Francisco de Miranda, el eterno revo*
- PAGÈS, Gisela: *Micaela Villegas, "La Perricholi"*

HISTORIA DE LA CIENCIA

- BARCELÓ, Gabriel: *Miguel Catalán: Memoria viva*
- BARCELÓ, Gabriel: *Historia de la concepción humana del Cosmos (2*
- GARCÍA CAMARERO, Enrique: *La ciencia en la historia de España.*

EDITORIAL ARPEGIO

Discos en distribución

Op. 8 (G. 165-170), por ARTARIA STRING QUARTET
erine Kyme, Elizabeth Blumenstock y Anthony Martin
h Le Guin
mna Música 1CM0221
nglés): Elisabeth LE GUIN y Jaime TORTELLA

p.34 (G. 101, 102 y 103), Vol. I, por LA RITIRATA
ki y Lina Tur Bonet
ón artística: Josetxu OBREGÓN
mna Música 1CM0258
glés e italiano): Jaime TORTELLA y Josetxu OBREGÓN

p.34 (G. 104, 105 y 106), Vol. II, por LA RITIRATA
ki y Lina Tur Bonet
ón artística: Josetxu OBREGÓN.
mna Música 1CM0275
glés e italiano): Jaime TORTELLA

ontacto:

io.com
o.com